رسالہ
جامعہ

مرزا غالب کی آخری تصویر

جامعہ ملیہ اسلامیہ کا ادبی و علمی ترجمان

خصوصی شمارہ

مدیر

شمیم حنفی

نائب مدیر

سہیل احمد فاروقی

جلد نمبر ۹۵
شمارہ نمبر ۱، ۲، ۳

جنوری، فروری، مارچ ۱۹۹۸ء

اس شمارے کی قیمت :

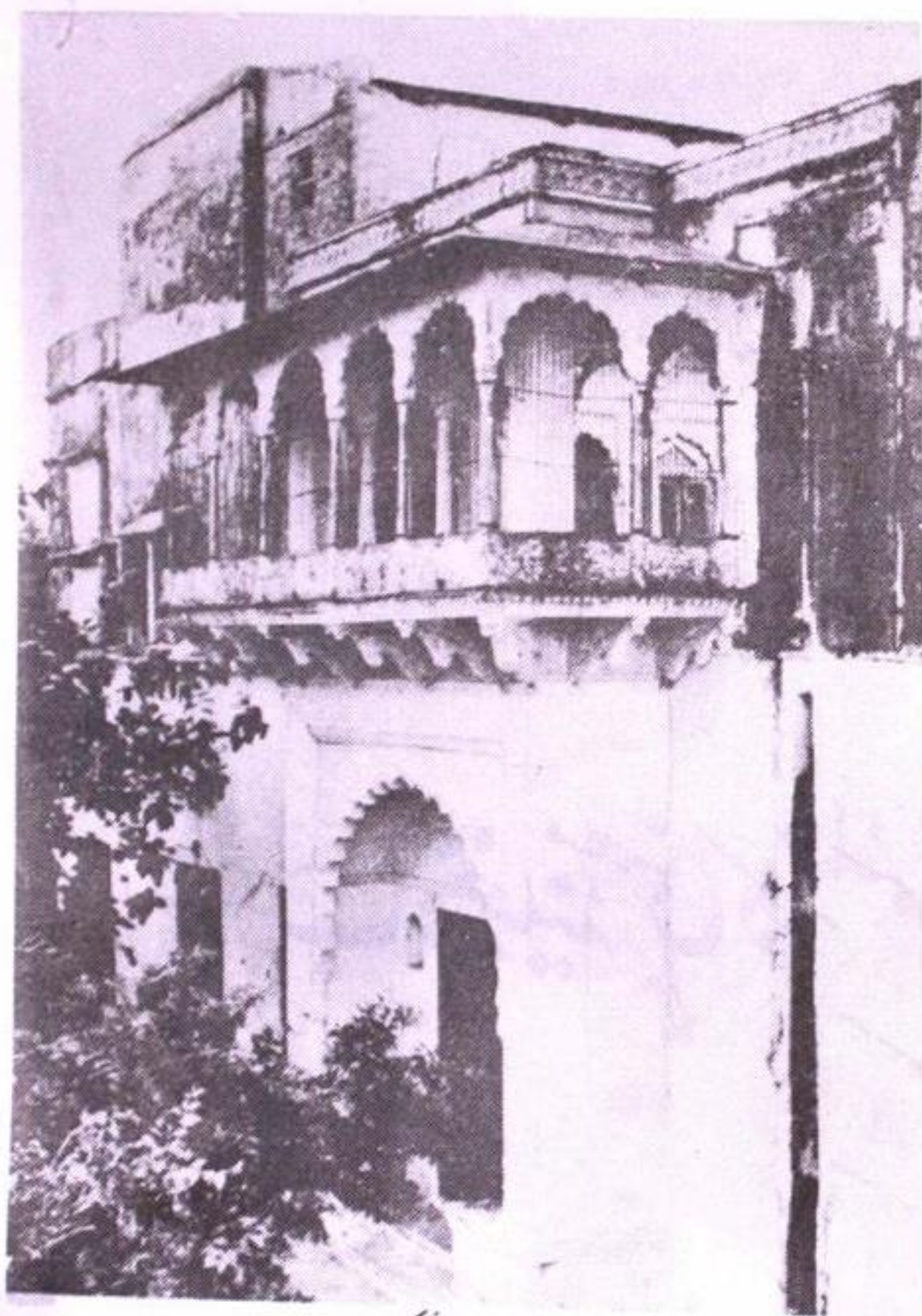
(اندرون ملک)	۵۰ روپے
(غیر ممالک سے)	۱۵ امریکی ڈالر
سالانہ قیمت (اندرون ملک)	۸۰ روپے
〃 (غیر ممالک سے)	۵۰ امریکی ڈالر
حیاتی رکنیت (اندرون ملک)	۶۰۰ روپے
〃 (غیر ممالک سے)	۱۸۰ امریکی ڈالر

رسالہ **جامعہ**

پتہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۲۵

طابع و ناشر : عبد اللطیف اعظمی مطبوعہ : لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی ۲

غالب: گنجینۂ معنی کا طِلسم

کلاں محل آگرہ
جائے ولادت مرزا غالب

ترتیب

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

اداریہ

غالب کی تعبیر و تفہیم کا سلسلہ باضابطہ طور پر یادگارِ غالب (اشاعت ۱۸۹۷ء) سے شروع ہوا تھا۔ یہ سلسلہ پچھلے سو برس سے جاری ہے۔ غالب کا بہت بڑا امتیاز یہ ہے کہ اُن کا شعر جتنی بار پڑھا جائے، معنی کی اتنی ہی گرہیں کھلتی جاتی ہیں۔ اُن کا ہر تجربہ، تعبیر و تفہیم کی ہر کوشش کے ساتھ، ایک نئی سطح پر اپنے آپ کو منکشف کرتا ہے۔ اُردو کے کسی شاعر کی نہ تو اتنی شرحیں لکھی گئیں، نہ کسی کے بارے میں اس معیار کا تحقیقی کام سامنے آیا۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے غالب سے ہماری دلچسپی بھی بڑھتی جاتی ہے۔ غالب فہمی کے امکانات ابھی ختم نہیں ہوئے۔ چنانچہ اُن کے بارے میں آئے دن نئی کتابیں بھی شائع ہوتی رہتی ہیں۔

معروف گجراتی ادیب اوما شنکر جوشی نے ایک موقعے پر کہا تھا کہ تلسی داس کے بعد اور ٹیگور سے پہلے، ہندوستان کی کسی زبان میں غالب کی جیسی قد و قامت کا کوئی ادیب پیدا نہیں ہوا۔ غالب کی حیثیت کسی بھی زمانی، مکانی، تہذیبی، فکری اور نظریاتی حد بندی کو قبول نہیں کرتی۔ اُنھیں ہم اپنے آخری بڑے کلاسیکی شاعر اور پہلے جدید شاعر کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ غالب کی کلاسیکیت اور ان کی تجدّد پسندی ہماری روایت کے بلند ترین درجات اور ہماری فکر کے جدید ترین میلانات سے یکساں مطابقت رکھتی ہے۔

رسالہ جامعہ کا یہ شمارہ بھی گنجینۂ معنی کے اسی طلسم کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے اس میں بیشتر مضامین نئے ہیں۔ پروفیسر مجیب کی تحریر 'غالب کے زمانے اور کلام کے بارے میں' اور ڈاکٹر

آفتاب احمد کا خطبہ "میر، غالب اور اقبال" ہمارے لیے آج بھی بصیرتوں کا بہت سامان رکھتا ہے۔ مجیب صاحب نے غالب فہمی کا ایک نیا معیار قائم کیا تھا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد ہمارے زمانے کے سب سے بڑے غالب شناس ہیں۔ ان میں اوّل الذکر تحریر پُرانی ہونے کے باوجود آج بھی ہمارے شعور پر دستک دیتی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کا خطبہ اس شمارے کی وساطت سے ہندوستان میں پہلی بار سامنے آرہا ہے۔

ہمیں امید ہے کہ غالب کو نئے سرے سے سمجھنے سمجھانے کی حالیہ سرگرمیوں کے پیشِ نظر ہماری اس ادبی کوشش کو بھی شائقینِ غالب میں قبولیت نصیب ہوگی۔ اس شمارے کی ترتیب اور تیاری میں ہمیں اپنے ادبی معاون ڈاکٹر تجمّل حسین خاں اور رفقائے کار جناب نذیر حسن زبیری اور جناب اشہد عالم سے جو مدد ملی اس کا اعتراف ضروری ہے۔

شمیم حنفی

غالب کا زمانہ اور اُردو کلام

محمد مجیب

مرزا اسد اللہ خاں غالب ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء کو پیدا ہوئے۔

ستمبر ۱۷۹۶ء میں ایک فرانسیسی 'پیّرون' جو اپنی قسمت آزمانے ہندوستان آیا تھا دولت راؤ سندھیا کی "شاہی فوج" کا سپہ سالار بنا دیا گیا۔ اس حیثیت سے وہ ہندوستان کا گورنر بھی تھا۔ اس نے دہلی کا محاصرہ کرکے اسے فتح کر لیا' اور اپنے ایک کمانڈر لے مارشاں کو شہر کا گورنر اور شاہ عالم کا محافظ مقرر کیا۔ اس کے بعد اس نے آگرے پر قبضہ کیا۔ اب شمالی ہندوستان میں اس کے مقابلے کا کوئی نہیں تھا' اور اس کی حکومت ایک علاقے پر تھی جس کی سالانہ مال گزاری دس لاکھ پاؤنڈ سے زیادہ تھی۔ وہ علی گڑھ کے قریب ایک محل میں شاہانہ شان و شوکت سے رہتا تھا۔ یہیں سے وہ راجاؤں اور نوابوں کے نام احکامات جاری کرتا اور بغیر مداخلت کے چمبل سے ستلج تک اپنا حکم چلاتا تھا۔

۱۵ ستمبر ۱۸۰۳ء کو جنرل لیک' سندھیا کے ایک اور سردار بورگی ئیں کو شکست دے کر فاتحانہ انداز سے دہلی میں داخل ہوا۔ بورگی ئیں کا کچھ عرصے تک شہر پر قبضہ رہ چکا تھا اور اس نے اسے انگریزوں کے لیے خالی کرنے سے پہلے بہت اہتمام سے لوٹا تھا۔ جنرل لیک شہنشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا' اسے بڑے بڑے خطاب دیے گئے اور شاہ عالم اور اس کے جانشین ایسٹ انڈیا کمپنی کے وظیفہ خوار ہو گئے۔

اٹھارہویں صدی کا دوسرا حصہ وہ زمانہ تھا جب یورپ سے سپاہی اور تاجر ہندوستان میں

اپنی قسمت آزمانے آئے اور انھوں نے خوب ہنگامے کیے۔ اس کے مقابلے میں وسط ایشیا سے موقع اور معاش کی تلاش میں آنے والوں کی تعداد کم تھی، مگر تھوڑے بہت آتے ہی رہے۔ انھیں میں سے ایک مرزا توقان بیگ، محمد شاہی دور کے آخر میں سمرقند سے آئے اور لاہور میں معین الملک کے یہاں ملازم ہوئے۔ ان کے بارے میں ہمیں بہت کم معلوم ہے۔ ان کے دو لڑکے تھے، مرزا غالب کے والد عبداللہ بیگ اور نصراللہ بیگ۔ عبداللہ بیگ کو سپہ گری کے پیشے میں کوئی خاص کامیابی نہیں ہوئی۔ پہلے وہ آصف الدولہ کی فوج میں ملازم ہوئے، پھر حیدرآباد میں اور پھر الور کے راجہ بختاور سنگھ کے یہاں۔ بیشتر وقت انھوں نے "خانہ داماد" کی حیثیت سے گزارا۔ ۱۸۰۲ء میں وہ ایک لڑائی میں کام آئے، جب غالب کی عمر پانچ سال کی تھی۔ ان کے سب سے قریبی عزیز لوہارو کے نواب بھی ترکستان سے آئے ہوئے خاندان کے تھے اور ان کے جد اعلیٰ مرزا توقان بیگ بھی اسی زمانے میں ہندوستان آئے تھے۔

ایسے حالات، جب کہ نظامِ زندگی کے قائم رہنے کا اعتبار نہ ہو اور نراج اور تشدد کا دور دورہ ہو، جب معلوم ہوتا ہو کہ سب کچھ چند جاں بازوں کے ہاتھ میں ہے، سماج پر اپنا اثر ڈالتے ہیں اور مستقل مایوسی کی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔ ویسے بھی حساس طبیعتیں خوشی سے زیادہ درد اور غم کی طرف مائل رہتی ہیں۔ غالب کی زندگی کا پس منظر مغل سلطنت کا زوال، دیہاتی سرداروں کا ابھرنا اور اقتدار حاصل کرنے کے لیے ان کے مسلسل مقابلے ہیں، مگر انھیں کچھ خاص اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ ہندوستان میں سیاسی زندگی کا دائرہ وسیع نہیں تھا، نمک حلالی کی قدر کی جاتی تھی لیکن سیاسی وفاداری کو عام طور پر ایک اخلاقی اصول نہیں مانا جاتا تھا۔ رعایا کے خیر خواہ حاکم امن و اطمینان قائم رکھنے کی اپنے بس بھر کوشش کرتے تھے، مگر دیہاتی آبادی میں ایسے عناصر تھے جو موقع پاتے ہی رہزنی شروع کر دیتے۔ ہم اگر اندازہ کرنا چاہیں کہ شمالی ہندوستان کی مشترک شہری تہذیب اور اس ادب پر جو اس تہذیب کا ترجمان تھا کیا کیا اثرات پڑے تو ہم دیکھیں گے کہ اس کی تشکیل میں برطانوی تسلط سے پہلے کی بدنظمی سے زیادہ دخل ان عادتوں اور ان تصورات کو تھا جو صدیوں سے اس تہذیب کو ایک خاص شکل دے رہے تھے۔ اس مشترک شہری تہذیب کو شہری ہونے اور شہری رہنے کی ضد تھی۔ اس کے نزدیک شہر کی وہی حیثیت تھی جو صحرا میں نخلستان

کی، شہر کی فصیل گویا تہذیب کو اس بربریت سے بچاتی تھی جو اسے چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھی۔ زندگی صرف شہر میں ممکن تھی، اور جتنا بڑا شہر اتنی ہی مکمل زندگی۔ یہ ہو سکتا تھا کہ عشق اور دیوانگی میں کوئی شہر سے باہر نکل جائے، قدرت سے قریب ہونے کے شوق میں شاید ہی کوئی ایسا کرتا، اس لیے کہ یہ مانی ہوئی بات تھی کہ قدرت کی تکمیل شہر میں ہوتی ہے اور شہر کے باہر قدرت کی کوئی جانی پہچانی شکل نظر نہیں آتی۔ شہر میں باغ ہو سکتے تھے اور پھولوں کے ہجوم، سرو کی قطاروں کے درمیان خرامِ ناز کے لیے روشیں، پتیوں اور پنکھڑیوں پر موتیوں کی سی شبنم کی بوندیں، یہاں بادِ صبا چل سکتی تھی، بلبلیں گلابوں کو اپنے نغمے سنا سکتی تھیں، قفس کے گرفتار آزادی سے لطف اٹھاتے ہوئے پرندوں پر رشک کر سکتے تھے، آشیانوں پر بجلیاں گر سکتی تھیں۔ بے شک شاعر کا تصور تشبیہوں اور استعاروں کی تلاش میں شہر سے باہر جانے پر مجبور تھا، جن کی مثال قافلے اور کارواں اور منزلیں، طوفانوں سے دلیرانہ مقابلے، دشت، صحرا، سمندر اور ساحل تھے۔ لیکن استعاروں کی افراط بھی شہر ہی کے اندر تھی، مے خانہ، ساقی، شراب، زاہد، واعظ، کوچۂ یار، دربان، دیوار، سہارا لے کر بیٹھنے یا سر پھوڑنے کے لیے، وہ بام جس پر معشوق اتفاق سے یا جلوہ گری کے ارادے سے نمودار ہو سکتا تھا، وہ بازار جہاں عاشق رسوائی کی تلاش میں جا سکتا تھا یا جہاں دار پر چڑھنے کے منظر اسے دکھا سکتے تھے کہ معشوق کی سنگ دلی اسے کہاں تک پہنچا سکتی ہے۔ شہروں ہی میں محفلیں ہو سکتی تھیں جن کو شمعیں روشن کرتیں اور جہاں پروانے شعلے پر فدا ہوتے، جہاں عاشق اور معشوق کی ملاقات ہوتی۔ ہم شاعروں پر اس کا الزام نہیں رکھ سکتے کہ انھوں نے شہر کو یہ اہمیت دے دی، شہر اور دیہات کی بے گانگی صدیوں سے چلی آرہی تھی، یہ گویا ہندوستان کے دو متضاد حصے تھے۔

ملک کی تقسیم اسی ایک نہج پر نہیں تھی۔ بادشاہ، امرا، سپہ سالار اقتدار کی کش مکش میں مبتلا تھے، ایک جوئے کے کھیل میں جہاں ہر ایک ہمت، موقع اور اپنی مصلحت کے لحاظ سے بازی لگاتا، باقی آبادی کو بس اپنی سلامتی کی فکر تھی۔ ضمیر اور اخلاقی اصول بحث میں نہیں آتے تھے، بازی ہارنا اور جیتنا قسمت کی بات تھی۔ عام مفاد کا کوئی تصور تھا بھی تو وہ ذاتی اغراض کی گنجلک میں کھو جاتا اور اگر کوئی عام مفاد کو محسوس کرتا اور اسے بیان کرنا چاہتا تو اسے دینی اور فقہی اصطلاحوں کا سہارا لینا پڑتا، جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا کہ ایک مذہبی بحث کھڑی ہو جاتی۔ شاہ اسمٰعیل شہیدؒ

کی تصانیف میں جہاں کہیں سیاسی مسائل موضوع بحث ہیں وہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک نیک نیت انسان جس کی خواہش یہ تھی کہ حکومت کی بنیاد عدل پر ہو صرف اپنے غم اور غصے کا اظہار کر سکتا تھا' کوئی واضح اور مدلّل بات کہنا ممکن ہی نہیں تھا۔ شاعر کو اختیار تھا کہ اہل دولت و ثروت کی شان میں قصیدے لکھے یا توکّل پر درویشوں کی سی زندگی گزارے۔ کسی مُربّی پر بھروسہ کرنے سے اعلیٰ معیار کی شاعری کرنے میں رکاوٹ نہیں پیدا ہوتی تھی' مُربّی کا احسان ماننا ایک رسمی بات تھی' عشق اور وفاداری کا مستحق صرف معشوق تھا' اور شاعر اپنی تعریف بھی جس انداز سے چاہتا کر سکتا تھا' اگر وہ کسی حد تک بھی نام پیدا کرتا تو اس کا شمار منتخب لوگوں میں ہوتا تھا اور اس کی دنیا منتخب لوگوں کی دنیا ہوتی تھی۔

ایک اور تقسیم' آزاد' یعنی شریف مردوں عورتوں کی تھی۔ عام طور پر لوگوں کو اندیشہ تھا کہ دیکھنے سے گفتگو اور گفتگو سے بدن چھونے تک بات پہنچتی ہے اور بدن چھونے کا نتیجہ یہ ہو سکتا تھا کہ دونوں فریق بے قابو ہو جائیں۔ اس اندیشے نے ایک رسم بن کر آزاد نامحرم مردوں عورتوں کو سختی کے ساتھ ایک دوسرے سے الگ کر دیا۔ اسی وجہ سے آزاد عورتوں کے بارے میں لکھنا انھیں زبان اور ادب کی آنکھوں سے دیکھنے کے برابر اور اس لیے نامناسب قرار دیا گیا۔ عشق سے مراد مرد عورت کی وہ محبت نہیں تھی جس کا مقصد رفیقِ حیات بننا ہو اور اس بنا پر شاعر یہ ظاہر نہیں کر سکتا تھا کہ اس کا معشوق مرد ہے یا عورت۔ معشوق کے چہرے اور کمر کا ذکر کیا جا سکتا تھا' اس کے علاوہ اس کے جسم کے بارے میں کچھ کہنا بیہودگی میں شمار ہوتا تھا' اگرچہ ایسے دور بھی گزرے ہیں جب بیان میں عریانی وضع کے خلاف نہیں سمجھی جاتی تھی لیکن قاعدے کی پابندی کا مطلب یہ نہیں تھا کہ عورت کے وجود ہی کو نظر انداز کیا گیا۔ ان مثالوں کو چھوڑ کر جہاں ایرانی روایت کی پیروی میں معشوق کو امرد مانا گیا ہے' یہ صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ اردو کے شاعر کا "معشوق" عورت ہے۔ البتہ اس بات کا پتہ اس کے طور طریق' ناز و انداز سے چلتا ہے' جسمانی تفصیلات سے نہیں اور پس منظر گھر نہیں ہے بلکہ طوائف کی بزم۔

مرقعِ دہلی سے' جو ۱۷۳۹ء کی تصنیف ہے' معلوم ہوتا ہے کہ طوائفیں کس درجہ شہر کی تہذیبی اور سماجی زندگی پر حاوی تھیں۔ لکھنؤ اور دوسرے بڑے شہروں کی حالت وہی ہوگی جو کہ دہلی

کی۔ شاہ اسمٰعیل شہید کے بارے میں ایک قصہ ہے کہ انھوں نے بہت سی عورتوں کی ٹولیوں کو، جو بہت آراستہ پیراستہ تھیں راستے پر سے گزرتے دیکھا۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ طوائفیں ہیں اور کسی ممتاز طوائف کے یہاں کسی تقریب میں شرکت کے لیے جا رہی ہیں۔ شاہ صاحب نے انھیں راہ راست پر چلنے کی ترغیب دلانے کے لیے اسے ایک بہت اچھا موقع سمجھا اور فقیر کا بھیس بنا کر اس مکان کے اندر پہنچ گئے جہاں طوائفیں جمع ہو رہی تھیں۔ ان کی شخصیت میں بڑا وقار تھا اور اگرچہ انھیں اصلاح کا کام شروع کیے زیادہ عرصہ نہیں ہوا تھا' صاحب خانہ نے انھیں فوراً پہچان لیا۔ اس سوال کے جواب میں کہ وہ کیسے تشریف لائے ہیں شاہ صاحب نے قرآن کی ایک آیت پڑھی۔ اور ایک وعظ کہا جس کو سن کر طوائفیں آبدیدہ ہو گئیں۔ ندامت کے آنسو بہانا طوائفوں کی تہذیب میں شامل تھا' اگرچہ نجات کی خاطر پیشہ ترک کر دینا قابلِ تعریف مگر خلاف معمول سمجھا جاتا۔ طوائفیں اپنے خاص قاعدوں اور رسموں کے مطابق زندگی بسر کرتی تھیں اور اگر ایک طرف ان کا پیشہ بہت گرا ہوا مانا جاتا تھا تو دوسری طرف بعض اعتبار سے اس نقصان کی کچھ تلافی بھی ہو جاتی تھی۔

وہ بزم جس کا اردو شاعری میں اتنا ذکر آتا ہے دوستوں کی محفل نہیں ہوتی تھی' لوگ کسی میزبان کی دعوت پر جمع نہیں ہوتے تھے' نہ تہذیبی مشاغل کے لیے عام اجتماع ہوتا تھا۔ ایسی محفلوں میں معشوق اور رقیب اور غیر کا کیا کام ہوتا' مگر طوائف کی بزم میں یہ سب ممکن تھا۔ غالب نے یہ شعر کہے تو ایسی ہی بزم ان کی نظر میں ہوگی :

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

ہم جتنا ان صورتوں پر غور کریں جن میں کہ معشوق ایک عورت ہے اور دیکھیں کہ وہ عاشق کے ساتھ کیا برتاؤ کرتی ہے اتنا ہی واضح ہو جاتا ہے کہ اس شاعرانہ استعارے سے مراد کیا ہے اور اتنا صاف بزم کا نقشہ ہو جاتا ہے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ تمام شاعر جو معشوق کی

بزم کا ذکر کرتے ہیں طوائفوں کی بزم میں شریک ہوتے تھے، جیسے شراب اور مے خانے کا ذکر کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ شراب کی دوکان پر بیٹھ کر ٹھرّہ چڑھاتے تھے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ شہر میں لونڈیوں اور خادماؤں اور مزدور پیشہ عورتوں کے علاوہ صرف طوائفیں بے نقاب نظر آتی تھیں، ناز و ادا دکھانے، تلخ اور شیریں گفتگو کرنے، لطف و ستم سے پیش آنے کا موقع انھیں کو تھا۔ انھیں ناچ اور گانے کے علاوہ گفتگو کا فن سکھایا جاتا تھا اور طوائفوں کی بزم ہی ایک ایسی جگہ تھی جہاں مرد بے تکلفی اور آزادی کے ساتھ رنگین گفتگو، فقرے بازی اور حاضر جوابی میں اپنا کمال دکھا سکتے تھے۔ بڑی خاندانی تقریبوں میں طوائفوں کا ناچ گانا کرانا خوش حال گھرانوں کا دستور تھا اور جو لوگ 'بزم' میں شرکت کرنا پسند نہ کرتے وہ ایسے موقعوں پر گفتگو کے فن میں اپنا ہنر دکھا سکتے تھے۔ شریفوں اور طوائفوں کے یکجا ہونے کے موقعے عرس بھی فراہم کرتے تھے، جن میں سے اکثر میں طوائفوں کو شریک ہونے کی اجازت تھی۔ اب ہم خود ہی سوچ سکتے ہیں کہ معشوق کی تصویریں کس بنیادی عکس کو سامنے رکھ کر بنائی گئی ہوں گی اور ایسی عورت کون ہو سکتی تھی جس کا کوئی خاندان نہ ہو، جس کے تعلقات اور ذمّے داریاں نہ ہوں اور جو اس وجہ سے ایک وجود محض، ایک خالص جمالیاتی تصوّر میں تبدیل کی جا سکے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کی ذہنی کیفیت اور اصلاح کی مخلصانہ کوششوں نے اس حقیقت پر پردہ ڈال دیا ہے۔ دوسری طرف پارسا مزاج اور حیا زدہ لوگ اس پر مصر رہے ہیں کہ مے خانے اور شراب کی طرح معشوق بھی ایک علامت، ایک استعارہ ہے، جسے مجازی کثافتوں سے کوئی نسبت نہیں۔ انھیں اپنی ضد پوری کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی، اس لیے کہ صوفیانہ شاعری کی روایات نے تمام کیفیتوں کو، اور خاص طور سے عاشق و معشوق کے رشتے کو ایک روحانی حقیقت کا عکس مانا ہے۔ لیکن اس وجہ سے ہمارے زمانے کے نقاد کیوں سماجی حالات کو نظر انداز کریں اور کیوں شاعر کو اس الزام سے نہ بچائیں کہ اس کا معشوق بالکل فرضی، اس کا عشق محض دھوکا اور احساسات خالص تصنع ہیں۔

اب کچھ اور سماجی حالات کو دیکھیے جن کا ادب پر عکس پڑا۔ شہروں میں شریفوں کے لیے پیدل چلنا دستور نہ تھا، کسی قسم کی سواری پر آنا جانا لازمی تھا۔ گھوڑے گاڑی کا رواج انگریزوں کی وجہ سے ہوا، گھوڑے کی سواری لمبے سفر پر کی جاتی، شہر کے اندر اس کا رواج نہ تھا۔ عام سواری کسی قسم

کی پالکی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ کوئی حیثیت والا آدمی اکیلا ٹہل نہیں سکتا تھا، راستے میں کھڑے ہو کر لوگوں کو اپنے کام سے آتے جاتے نہیں دیکھ سکتا تھا، صحت کی خاطر بھی پیدل سیر نہیں کر سکتا تھا، عوام میں گھُل مل نہیں سکتا تھا۔ عوام میں گھلنے ملنے کا اور کوئی امکان نہیں تھا۔ شرعی قانون کے مطابق سب انسان برابر تھے اور اس قانون کو ماننے سے کسی نے انکار نہیں کیا۔ لیکن قانون نے اس کا حکم نہیں دیا تھا کہ لوگ اعلیٰ اور ادنیٰ، امیر اور غریب کے فرق کو نظر انداز کر کے سب سے برابر کی حیثیت والوں کی طرح ملیں اور ان قاعدوں پر جن کی وجہ سے مختلف طبقے الگ الگ رہتے تھے سختی سے عمل کیا جاتا تھا۔ ممکن ہے یہ ذاتوں کی تقسیم کا اثر ہو، کیوں کہ ہندوستانی مسلمانوں کے طور طریق میں بعض باتیں ہیں جو اسلامی ملکوں میں نہیں ملتی ہیں۔ بہر حال سماجی تقسیم کے ان قاعدوں کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی وجہ سے شاعر عوام سے الگ اور شاعری عوام کے جذبات سے دور رہی۔ صرف نظیر اکبر آبادی نے شاعری کو اس قرنطینہ سے نکالا، اور ان کے کلام کا حُسن اور اس کی رنگینی اس کی شہادت دیتی ہے کہ اُردو شاعری نے سماجی پابندیوں کا لحاظ کر کے اپنے آپ کو بہت سی وارداتِ قلبی سے محروم رکھا۔ لیکن نظیر اکبر آبادی کے طریقے کو شاعروں اور نقادوں نے پسند نہیں کیا، اور ان کے ہمعصر لوگوں پر ان کے کلام کا اثر نہیں ہوا۔ اس طرح شاعر کے احساسات کا تعلق اس کی ذات سے ہی رہا، اس کی کیفیتیں سماج کی خوشی اور رنج سے الگ اور مختلف رہیں۔

سفر کا رواج بھی انسانوں کو ایک دوسرے کے قریب لانے کا ذریعہ ہے، لیکن یہ بھی سماج میں ربط پیدا نہ کر سکا۔ سفر کرنا مشکل تھا، لوگ شہر سے باہر نکلنے سے گھبراتے تھے۔ غالب کا ایک فارسی کا شعر ہے:

اگر بدل نہ خلد ہر چہ در نظر گذرد
خوشا روانی عمرے کہ در سفر گذرد

لیکن در اصل وہ سفر کی زحمتوں سے بچنا چاہتے تھے۔ کلکتہ جاتے ہوئے انھیں جو لطف آیا وہ ملاقاتوں اور صحبتوں کا لطف تھا، یا پھر نئے شہر دیکھنے کا۔ بنارس اور کلکتہ دونوں کی انھوں نے فارسی کی مثنویوں میں بہت تعریف کی ہے۔

قانون اور رسم و رواج دونوں ہر فرد کو سماج اور اس خاص جماعت کا جس کا وہ رُکن ہوتا

ماتحت اور پابند رکھتے تھے۔ شاید اسی سے رہائی حاصل کرنے کے لیے حساس افراد دل و دماغ کی تنہائی میں اپنی زندگی الگ بناتے تھے۔ اس کے علاوہ اس دور میں الگ الگ ذہنی خانوں میں بند ہوکر سوچنے اور عمل کرنے کی ایک عجیب و غریب کیفیت تھی۔ شاعر کو ان سیاسی تبدیلیوں سے جن کا شروع میں ذکر کیا گیا اس قدر کم واسطہ تھا کہ گویا شاعری اور سیاسی زندگی میں کوئی لازمی اور قدرتی تعلق نہیں۔ غالب نے اپنی ایک فارسی کی مثنوی میں وجودیوں اور شہودیوں کے اختلافات کا ذکر کیا ہے مگر اس کے باوجود یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ اس دور کی اصلاحی تحریکوں کا، جن کی رہنمائی سید احمد شہیدؒ اور شاہ اسمٰعیل جیسے بزرگ کر رہے تھے شاعری پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ غالب نے جہاں کہیں زاہد اور واعظ کا ذکر کیا ہے اس سے مراد روایتی زاہد اور واعظ ہیں، ان کے اپنے زمانے کے لوگ نہیں ہیں۔ خود غزل کا طرز خانوں میں بند ہوکر سوچنے کی ایک نمایاں مثال ہے کہ غزل کے ہر شعر کا الگ موضوع ہوتا ہے اور اس کا پچھلے اور بعد کے شعروں سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بے شک غزلوں میں بھی کبھی کبھی خیال کا تسلسل ملتا ہے اور قطعہ بند کی بھی ممانعت نہیں تھی، لیکن مناسب یہ تھا کہ ہر شعر کا مضمون الگ الگ ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے دور میں شاعر کے سیاست، سماج اور مذہب کے معاملات سے الگ رہنے کا اصل سبب یہ تھا کہ زندگی کا مختلف خانوں میں تقسیم ہونا عام طور پر تسلیم کر لیا گیا تھا۔ شاعروں میں انفرادیت کو فروغ وحدت الوجود کے نظریے کی وجہ سے بھی ہوا۔ اس نظریے کے مطابق انسان اور اس کے خالق کے درمیان براہ راست تعلق ہو سکتا تھا، کسی وسیلے کی ضرورت نہیں تھی، اس طرح شاعر عقیدے اور عمل کے معاملات میں خود فیصلہ کرنے کا اختیار رکھتا تھا، اور سماج سے الگ ہوکر وہ اپنی انفرادیت کا جو تصور چاہتا قائم کر سکتا تھا، اپنی زندگی کا الگ نصب العین مقرر کر کے چاہتا تو کہہ سکتا تھا کہ عشق، عاشق اور معشوق کے سوا جو کچھ ہے ہیچ ہے۔

مرزا غالب نے لکھا ہے کہ انھیں شعر و شاعری کا شوق اسی زمانے سے ہوا جب سے کہ وہ "لہو و لعب" اور "فسق و فجور" میں پڑ گئے، گویا یہ شوق ان کی شخصیت کے فروغ کی علامتوں میں سے ایک علامت تھی۔ ان کے ابتدائی کلام کے نمونے ہمارے سامنے ہوتے اور انھیں وقت تصنیف کے اعتبار سے ترتیب دیا جا سکتا تو ہم اندازہ کر سکتے کہ ان کی جولانی انھیں کن سمتوں میں کتنی دور تک لے گئی،

اور انھیں اپنی خاص صلاحیتوں اور اصل ذوق کا احساس کس طرح ہوا۔ بڑے افسوس کی بات ہے کہ غالب نے اپنا سارا کلام، ردّی کو ردّی سمجھ کر بھی پڑا نہیں رہنے دیا، اور پہلے انتخاب میں جو کچھ انھوں نے شامل نہیں کیا وہ ہمیشہ کے لیے ضائع ہو گیا ہے۔ جو رہا سہا امکان غالب کی ادبی اور جمالیاتی نشو و نما کا پتہ لگانے کا تھا وہ غزلوں کو ردیف وار ترتیب دینے کے دستور نے نہ رکھا۔ اب کیا معلوم کہ یہ شعر پندرہ سولہ یا بیس بائیس کی عمر میں کہا گیا تھا:

عروجِ ناامیدی چشمِ زخمِ چرخ کیا جانے
بہارِ بے خزاں از آہِ بے تاثیر ہے پیدا

اور جب کہا گیا تھا تو غالب آہِ بے تاثیر کی روحانی اور فلسفیانہ گہرائیوں سے واقف تھے یا محض الفاظ جوڑنے کی ایک ترکیب ان کی سمجھ میں آئی تھی۔

غالب کے اُردو کے پہلے اور دوسرے دور کے کلام میں بعض خصوصیتیں مشترک ہیں جن میں سب سے نمایاں یہ ہے کہ وہ چند خطوط کھینچ کر چھوڑ دیتے ہیں اور تصویر کو مکمل کرنا پڑھنے یا سننے والے پر چھوڑ دیتے ہیں۔ کبھی خطوط ایسے ہوتے ہیں جن سے ایک سے زیادہ تصویریں بن سکتی ہیں کبھی ایسے کہ جس طرح بھی جوڑیئے اور توڑیئے کوئی واضح تصویر بنتی ہی نہیں۔ دربار میں رسوخ پیدا ہونے کی وجہ سے غالب نے اپنی انفرادیت ترک نہیں کر دی، حُسن کی زلفوں میں عقل کے پیچ ڈالتے رہے لیکن سامعین کا لحاظ رکھنا بھی ضروری تھا، خاص طور پر بہادر شاہ کی بوڑھی رومانیت کا۔ یہی سامعین کا لحاظ ہے جس نے غالب کو محاورے برتنے اور عام مذاق کے مطابق شعر کہنے پر آمادہ کیا، اسی نے انھیں ہر دلعزیز بنا دیا۔ ان کے ابتدائی دور کے اعلیٰ کلام میں وہ شان ہے جو پہاڑ کی چوٹی کی چمکتی ہوئی برف میں ہوتی ہے، دوسرے دور میں یہ برف پگھلتی، چشمے بن کر نیچے بہتی ہے، صرف چوٹی نہیں بلکہ پورا پہاڑ سامنے آجاتا ہے، جنگل نظر آتے ہیں، ہوائیں چلتی ہیں، چشمے گیت گاتے ہوئے وادی میں اُترتے ہیں۔ مگر بلندی پھر بلندی ہے۔ آبشار اور سبزہ زار اس کے نیچے ہی ہوتے ہیں۔

یہ ایک قدرتی بات تھی کہ غالب پر دوسرے شاعروں کا اثر ہو۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے، دُنیا کے کسی شاعر نے کسی دوسرے شاعر کی عظمت کا اس طرح اعتراف نہیں کیا ہے جیسے کہ غالب نے بیدل کا:

جوشِ دل ہے مجھ سے حسنِ فطرتِ بیدل نہ پوچھ

قطرے سے مے خانۂ دریائے بے ساحل نہ پوچھ

بیدل کے طرز پر اُردو میں شعر کہنے کے ارادے نے غالب کو مشکل پسند بنا دیا۔ کبھی اس مشکل پسندی کو خیال سے نسبت نہیں ہوتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ ایک عورت کے جھک کر سلام کرنے کی تصویر ان الفاظ میں کھینچتے ہیں، گویا ایک خوبصورت موسل سے خطاطی کی مشق کر رہے ہیں:

سر و کارِ تواضع تاخمِ گیسو رسانیدن

بسان شانہ زینت ریز ہے دستِ سلام اس کا

اس شروع کے دور میں غالب کا کلام لوگوں کو حیرت میں ڈال دیتا ہوگا۔ شعر سُن کر لطف آنا چاہیے' اس کے بجائے ان کے علم اور عقل کا امتحان ہوتا تھا۔ لیکن غالب کے کلام کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہ تھا' اس کا مطلب تو یہ ہوتا کہ اپنی عاجزی کا اعتراف کیا جائے، کہا جائے کہ غالب کی زبان میں فارسی زیادہ ہے' اتنی فارسی ہم نہیں سمجھتے۔ غالب عام فہم نہیں ہیں' اور ہماری سمجھ بس اتنی ہے جتنی کہ عام طور پر لوگوں میں ہوتی ہے' غالب نکتہ شناسی کا مطالبہ کرتے ہیں' ہماری رسائی صرف ان احساسات تک ہے جو معمولی علم اور تجربہ پیدا کرتا ہے۔ ہم انھیں کیفیتوں کو جانتے ہیں جو سب کے دلوں پر گزرتی ہیں' غالب کی معنی آفرینی ہمیں معمہ آفرینی معلوم ہوتی ہے اور معمے حل کرنے کی ہم میں قابلیت نہیں۔ اس طرح لوگ سننے اور سمجھنے کی کوشش کرنے پر مجبور ہو جاتے ہوں گے۔ غالب نے فارسی اور اُردو کو ایک نئے ڈھنگ سے ملا کر اپنی الگ اور انوکھی زبان بنائی تھی جس میں ایجاز کی حیرت انگیز گنجائش تھی اور جو شعر کے میدان کو معنی آفرینی کے لیے وسیع سے وسیع تر کر دیتی تھی۔

یہ معنی آفرینی' یہ دل و دماغ میں نئی کیفیتیں' نئے ہنگامے پیدا کرنے والی طاقت کیا تھی؟ پہلے دَور کا شعر مثال کے طور پر لیجیے:

کلفتِ ربطِ این و آں غفلتِ مدعا سمجھ

شوق کرے جو سرگراں محملِ خواب پا سمجھ

کہا جاتا ہے کہ انسان کو دنیا اور عاقبت کے درمیان ربط اور ہم آہنگی پیدا کرنا اور قائم رکھنا چاہیے۔ لیکن غالب کے نزدیک اس کی کوشش کرنا انسانی زندگی کے مدعا اور مقصد سے غافل ہو جانے

کے برابر ہے۔ زندگی کا مدعا یہ ہے کہ انسان شوق کو رہنما بنائے، جوشِ عشق، حُسن پرستی، تخیل کی جولانی کو اصل حیات سمجھے، اگر کبھی تھکن معلوم ہو تو یہ نہ خیال کرے کہ اس کا سبب مسلسل سرگردانی ہے کہ جو چلتا رہے اس کا پیر نہیں سوتا، البتہ جو چلتے چلتے رک جائے، بیٹھ جائے، اس کا پیر سو جائے گا، سرگرانی شوق کی وجہ سے نہیں، ستانے کے خیال سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ خیال دل سے نکل جائے تو سرگرانی نہ ہوا کرے گی۔

بعض لوگ کہیں گے کہ یہاں غالب نے دین کے ایک بنیادی اصول سے انکار کیا ہے، اخلاقی بے لگامی کی دعوت دی ہے، بعض مطالبہ کریں گے کہ شوق کی اور اس بے منزل سفر کی وضاحت کی جائے جو شوق کا نتیجہ ہوتا ہے، بعض اس شعر کو شعر نہ مانیں گے۔ تینوں قسم کے تاثرات کا سبب سمجھ میں آسکتا ہے۔ جو لوگ دین کو انسان سے اور انسان کو دین سے الگ کرکے منطق کا حق ادا کرنا چاہتے ہیں، جن لوگوں کا عقیدہ ہے کہ زندگی میں اخلاقی نظم اور ضبط ہونا چاہیے وہ بھول جاتے ہیں کہ یہ نظم اور ضبط مقصد نہیں ہے، ذریعہ ہے آگے کی منزلوں تک پہنچنے کا، جو لوگ تصوّرات کی وضاحت چاہتے ہیں انھیں تصورات سے زیادہ وضاحت سے مطلب ہوتا ہے۔ جن لوگوں کو اس شعر میں شعریت نظر نہیں آتی وہ شعر سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں، اپنے جذبات کے لیے ایک محرک چاہتے ہیں، طبیعت کو ہلکا کرنا، غمِ روزگار کو غمِ عشق کے سہارے سے بھلانا چاہتے ہیں، انھوں نے زندگی کو جیسی کہ وہ ہے تسلیم کرلیا ہے، امکانات پر غور نہیں کرتے، آدمی جس حد تک انسان بن گیا ہے اسے کافی سمجھتے ہیں، اس کے آگے انھیں اور کچھ نظر نہیں آتا۔ غالب نے آزاد انسانیت کی تلاش میں کیا کچھ محسوس اور معلوم کیا یہ وہ ہمیں نہیں بتاتے، شاعر کا منصب رہنمائی کرنا نہیں ہے بلکہ عالم امکانات کی سیر کا ایسا شوق پیدا کرنا کہ آدمی خود بے چین ہو کر نکل کھڑا ہو۔

اسی ابتدائی دور کی ایک غزل ہے جس کے چار شعر کیفیتوں کا ایک سلسلہ پیش کرتے ہیں:

مژہ پہلوئے چشم، اے جلوۂ ادراک باقی ہے
ہوا وہ شعلہ داغ اور شوخیِ خاشاک باقی ہے
گداز سعی بینش شست وشوئے نقشِ خودکامی
سراپا شبنم آئینہ یک نگاہِ پاک باقی ہے

چمن زارِ تمنا ہو گیا صرفِ خزاں لیکن
بہارِ نیم رنگ و آہِ حسرت ناک باقی ہے
نہ حیرت چشمِ ساقی کی، نہ صحبت دورِ ساغر کی
مری محفل میں غالب گردشِ افلاک باقی ہے[1]

بظاہر ان اشعار میں یاس و حرماں کی کیفیتیں بیان کی گئی ہیں۔ ایسا بیان اور شاعروں نے شاید زیادہ صاف اور سلجھی ہوئی زبان میں کیا ہو گا لیکن انھیں متفرق اشعار کے بجائے قطعہ بند سمجھیے تو ان میں ایک مکمل کیفیت کا نقشہ ملتا ہے۔ شاعر کو حسنِ کامل کا دیدار نصیب ہوا ہے، بجلی سی گری ہے، آنکھیں اندھی ہو گئی ہیں، نظر جل گئی ہے، بس کچھ پلکیں سلگتی رہ گئی ہیں، اور جب شعلہ نہیں رہا تو ان خاشاک کا سلگتے رہنا محض شوخی ہے۔ مگر آنکھ دیکھنے کے لیے بنی تھی وہ اپنا منصب کیسے چھوڑ دے، وہ دیکھنے کی کوشش میں آنسو بہاتی رہتی ہے، اور آخر میں ڈھلتے ڈھلتے ایک نگاہ پیدا کر لیتی ہے جس میں شبنم کی سی چمک ہے۔ اسی بات کو دوسری طرح کہیے تو گویا چمن کی شادابی خزاں پر نثار ہو چکی ہے، اس کا نثار ہو جانا ضروری تھا کہ خزاں تو لازمی طور پر آتی ہی ہے، اور اب تمنا بھی کیا کر سکتی ہے سوا اس کے کہ ایک بہار پیدا کرے جس کے رنگ پھیکے ہوں گے، اور ویسے ہی بیدم جیسے حسرتناک آہیں۔ یا ایک اور مثال لیجیے تو کہا جا سکتا ہے کہ ساقی کو حیرت بھری نگاہوں سے دیکھنے اور ایسی صحبتوں میں بیٹھنے کا زمانہ گیا جہاں ساغر کا دور چلتا ہو۔ اب جو کچھ ہے آسمان کی گردش ہے، بے معنی، بے سود۔

غالب کو سمجھنے کے لیے اس کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ شاعری ان کے لیے اثباتِ خودی کا ذریعہ تھی اور ان کی خودی کا بھی ایک خاص رنگ تھا۔ ان کا دل اپنی جولاں گاہ کے لیے وہ وسعت، وہ شدت، نشاط کی وہ کیفیت چاہتا تھا جس کی مثال گردباد یعنی بگولہ ہے، ایسی ہی کیفیت سے ان

---

[1] میں نے ان اشعار کا انتخاب انگریزی میں ترجمہ کرنے کے لیے کیا تھا، اس وجہ سے کہ ان کی زبان میں کشش تھی، ان میں وہ "مغز" معلوم ہوتا تھا جو ترجمے کو کسی قدر آسان کر دیتا ہے اور امید تھی کہ یہ سمجھ میں بھی آجائیں گے۔ یہ امید میری اپنی کوشش سے نہیں بلکہ جناب روش صدیقی صاحب کی رہنمائی سے پوری ہوئی۔ آخر میں معلوم ہوا کہ یہ اشعار ترجمے کے لیے نہایت موزوں ہیں۔

کی طبیعت کو عقدہ کشائی کی لذت نصیب ہو سکتی تھی :

بہن گشتہائے دل بزم نشاط گردبار
لذتِ عرضِ کشادِ عقدۂ مشکل نہ پوچھ

بے شک اثبات خودی کی یہی ایک صورت نہیں تھی، لیکن غالب کے کلام میں اس کا عکس کسی نہ کسی اعتبار سے تقریباً تمام دوسری کیفیتوں میں نظر آتا ہے، خاص طور سے ان کی بے چینی، بیزاری، درد، مایوسی میں، جو انھیں خود وجود سے انکار پر آمادہ کرتی ہے، اس لیے کہ وجود کی پابندیاں انھیں انسانیت کے لیے قید خانہ معلوم ہوتی ہیں، اسی انسانیت کے لیے جس کے سراغ میں وہ شورِ محشر بن گئے ہیں۔ کہتے ہیں :

سراغ آوارۂ عرضِ دو عالم شورِ محشر ہوں
پر افشاں ہے غبار آں سوئے صحرائے عدم میرا

پھر اس خیال سے کہ شاید لوگ اس کو ایک بہت بڑا دعویٰ سمجھیں کہ ان کے لیے آگاہی کا مطلب ذہن کا سیدھی پٹریوں پر چلنا ہے، وہ اپنی بےکسی کا بھی اعتراف کر لیتے ہیں :

نہ ہو وحشت کشِ درسِ سرابِ سطرِ آگاہی
غبارِ راہ ہوں، بے مدعا ہے پیچ و خم میرا

مگر اس کا انھیں انتہائی غم بھی ہے :

ملی نہ وسعتِ جولانِ یک جنوں ہم کو
عدم کو لے گئے دل میں غبارِ صحرا کا

دشت، صحرا، برق، زنجیریں، زخم، سب علامتیں ہیں اس جنگ کی جو مادّی حقیقت اور انسانیت کے درمیان مسلسل جاری رہتی ہے۔ جس میں انسانیت برابر شکست کھاتی مگر نئے عزم کے ساتھ پھر میدان میں آتی رہتی ہے۔ شاید یہ سب نہ ہوتا اگر آگہی نہ ہوتی، دل نہ ہوتا :

شکوہ و شکر کو ثمر، بیم و امید کا سمجھ
خانۂ آگہی خراب، دل نہ سمجھ بلا سمجھ

جدا یا چشم تا دل دردِ افسونِ آگاہی   نگہ حیرت سوادِ خوابِ بے تعبیر بہتر ہے

مصیبت میں آدمی خدا کی رحمت میں پناہ لیتا ہے۔ رحمت میں صرف پناہ نہیں ملتی، دل و دماغ کو کشادگی نصیب ہوتی ہے۔ غالب نے کبھی کبھی سیدھے سادے مسلمان کی طرح بات کہی ہے :

جان دی، دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

یا وحدت الوجود کا فلسفہ بیان کیا ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

مقصود ماز دیر و حرم جز حبیب نیست
ہر جا کنیم سجدہ بداں آستاں رسد

مگر یہ بڑھاپے کا زمانہ تھا۔ ابتدائی دور میں غالب کے لیے سیدھے سادے مسلمان کا عقیدہ "عجز تمنا" تھا، ایک بندگی جو انسان کے لیے راستہ نہیں بن سکتی تھی :

کس بات پہ مغرور ہے، اے عجز تمنا
سامان دعا وحشت و تاثیر دعا ہیچ

خدا تک صحیح معنوں میں رسائی اسی کی ہو سکتی ہے، جو اپنی انسانیت کو بے تکلف کر دے، شکایت کرے، گناہوں کا معترف ہو، بندگی میں دوستی کا لطف پیدا کرے، موقع ملے تو طنز سے بھی پرہیز نہ کرے۔ بندگی میں بے تکلفی کی مثالیں دیکھیے :

ہر رنگ میں جلا اسد فتنہ انتظار
پروانۂ تجلی شمع ظہور تھا

خور شبنم آشنا نہ ہوا ورنہ میں اسد
سر تا قدم گذارش ذوق سجود تھا

وسعتِ رحمتِ حق دیکھ کہ بخشا جائے
مجھ سا کافر کہ جو ممنونِ معاصی نہ ہوا

اسد سودائے سرسبزی سے ہے تسلیم رنگین تر
کہ کشت خشک اس کا ابر بے پروا خرام اس کا

اس انتخاب کے شروع میں ایک غزل ہے جس میں خدا اور بندۂ آزاد کا تعلق ایسے انداز میں پیش کیا گیا ہے جس کا جواب مجھے کسی اور زبان میں نہیں ملا ہے^ے مگر یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ غالب کا دل جذبۂ دینی کی کیفیتوں سے ناآشنا تھا۔ وہ یہ بھی کہہ سکتے تھے:

پئے نذرِ کرم تحفہ ہے شرم نارسائی کا
بہ خوں غلتیدۂ صد رنگ دعویٰ پارسائی کا

اے اسد بیجا ہے نازِ سجدۂ عرضِ نیاز
عالمِ تسلیم میں یہ دعویٰ آرائی عبث

تیز رَو کو نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

ناکامیِ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

تا چند پست ہمتیِ طبعِ آرزو
یارب ملے بلندیِ دستِ دعا مجھے

ے گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے . . . .

البتہ اسی جذبۂ دینی نے مذہبوں کی شکل اختیار کر کے انسانوں میں جو تفریق پیدا کی تھی اسے وہ حق بجانب ماننے پر تیار نہ تھے، اور زاہدوں کی صحبت انھیں کسی حال میں گوارا نہ تھی۔ ان کا فارسی کا ایک شعر ہے:

سخن کوتہ مرا ہم دل بہ تقویٰ مائل ست اما
زننگ زاہد افتادم بہ کافر ماجرائیہا

اپنی انسانیت بھی انھیں بہت عزیز تھی، غصّے میں وہ کہہ سکتے تھے:

خوئے آدم دارم، آدم زادہ ام
آشکارادم زعصیاں می زنم

لیکن انھیں چھیڑا نہ جاتا تو وہ انسان سے کہہ سکتے تھے کہ نغمہ اور نشہ اور ناز کا پرستار بن کر رہ، خلق کو پارسائی کرنے دے:

نغمہ ہے محوِ ساز رہ، نشہ ہے بے نیاز رہ
رندِ تمام ناز رہ، خلق کو پارسا سمجھ

یہی انسانیت ہے جو ان کو عشق کی طرف لے جاتی ہے کہ دنیا ایک وحشت کدہ ہے اور وہ روشنی سے محروم رہتی اگر انسان شعلۂ عشق کو اپنی زندگی کا ساز و سامان نہ بناتا:

ہم نے وحشت کدۂ بزمِ جہاں میں جوں شمع
شعلۂ عشق کو اپنا سر و ساماں سمجھا

عشق تمنّا کی شکل اختیار کرتا ہے تو عالمِ امکاں انسان کے لیے تنگ ہو جاتا ہے:

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

حسرت بن جاتا ہے تو انجام کی پروا نہیں کرتا، اس کی خود رائی کی انتہا نہیں رہتی:

ہزار قافلۂ آرزو بیاباں مرگ
ہنوز محملِ حسرت بدوشِ خود رائی

یہ مسئلہ بحث طلب ہے کہ ایسا عشق صرف مجازی ہو سکتا ہے یا اس میں حقیقی عشق بن جانے کا بھی

مادہ ہے۔ غالباً اس شعر کا کہ

میں دور گرد عرض رسوم نیاز ہوں
دشمن سمجھ و لے نگہ آشنا نہ مانگ

مطلب یہ تھا کہ میں رسوم نیاز ادا کرنے کے چکر میں پڑ گیا ہوں، اس سے زیادہ کی صلاحیت مجھ میں نہیں ہے، میں نگہ آشنا پیدا نہیں کر سکتا۔ اب تجھے اختیار ہے کہ مجھے دشمن سمجھ لے۔ غالب کو اپنی انسانیت کی وسعتیں ناپنے سے فرصت نہ تھی:

یک بار امتحانِ ہوس بھی ضرور ہے
اے جوشِ عشق بادۂ مرد آزما مجھے

شاعر کا مجازی عشق، چاہے وہ انسانیت کی وادی خیال میں مستانہ وار گھوم رہا ہو ایک مخاطب، ایک معشوق کے بغیر بے چین رہتا ہے:

تمثالِ جلوہ عرض کرا ے حسن کب تلک
آئینۂ خیال کو دیکھا کرے کوئی

غالب کے دوسرے دور کے مجازی معشوق کی ہستی جانی پہچانی ہے، اس کے ایک طرف "غیر" یا "رقیب" دوسری طرف آئینہ ہے، اس کے دروازے پر دربان بیٹھا رہتا ہے، اسے خط لکھے جاتے ہیں، چاہے مطلب کچھ نہ ہو۔ اس کے ناز و انداز کے بہت سے خاکے مطبوعہ دیوان میں ملتے ہیں۔ یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ پہلے اور دوسرے دَور کے مجازی عشق اور معشوق میں کتنا اور کیسا فرق ہے۔ تغافل کی کیفیت پر پہلے دَور کا ایک شعر ہے:

ہے کسوتِ عروجِ تغافل کمالِ حسن
چشمِ سیہ بمرگ نگہ سوگوار تر

دوسرے دَور کا بہت معروف شعر ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہاں ایک جگہ تخیل کی جوانی، دوسری جگہ اس کی پختگی بحر کے انتخاب اور الفاظ کے ترنم سے ظاہر ہوجاتی

ہے۔ پہلے دور کی اسی غزل کا ایک اور شعر ہے جو جوانی کے جوش کو اور زیادہ نمایاں کرتا ہے:

قاتل بعزم ناز و دل از زخم درگداز
شمشیر آب دار، نگہ آب دار تر

اور شاعر اپنے بارے میں کہتا بھی ہے:

سیماب بے قرار، اسد بے قرار تر

پہلے دَور کی ایک غزل ہے جس میں شاید بلا ارادہ ملاقات اور گفتگو کا ایک نقشہ پیش کر دیا گیا ہے۔ پہلے شاعر اپنے آپ سے کہتا ہے کہ آہ و فریاد سے کچھ حاصل نہ ہوگا:

اثر کمندیٔ فریاد نارسا معلوم
غبارِ نالہ کمیں گاہِ مدعا معلوم

پھر ملاقات ہوتی ہے، شاعر کہتا ہے کہ دراصل آپ کا حسن میرے عشق کی جلوہ ریزی ہے، جتنا میرے عشق کا حوصلہ، اتنا آپ کا حسن، آئینے کو نہ دیکھیے، اس میں کیا دھرا ہے۔ پھر ذرا اور شوخ ہو کر کہتا ہے کہ آپ کے ناز کا سارا جادو لباس کی تنگی میں ہے:

بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

بہار، در گردِ غنچہ شہر جولاں ہے
طلسم ناز بجز تنگیٔ قبا معلوم

پھر ایک قہر آلود نگاہ کے جواب میں کہتا ہے کہ:

تکلف آئینۂ دو جہاں مدارا ہے
سُراغ یک نگہ قہر آشنا معلوم

رخصت ہوتے ہوئے کہا جاتا ہے:

اسد فریفتۂ انتخاب طرزِ جفا
وگرنہ دلبریِ وعدہِ وفا معلوم

کلام کے آخری انتخاب میں غالب نے یہ شعر چھوڑ دیے، منجملہ ان کے یہ شعر بھی:

طلسمِ خاک کمیں گاہ یک جہاں سودا
بمرگ تکیۂ آسائشِ فنا معلوم

غالب کا ابتدائی کلام مشکل سمجھا جاتا ہے اور اس کے مشکل ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ ان کو اس رستے پر چلنا گوارا نہیں تھا جس پر سب چلتے تھے اور سب سے الگ بات کہنے کی کوشش میں وہ ایسے نقش بنانے میں اُلجھ جاتے جن کو الفاظ کے قلم سے بنایا ہی نہیں جا سکتا۔ ابتدائی کلام کے اس مجموعے میں جسے جناب عرشی صاحب نے اپنے ایڈیشن میں "گنجینۂ معنی" کا عنوان دیا ہے، بہت سے اشعار ایسے ہیں جو صرف مشکل ہیں اور معنی کے اعتبار سے قابلِ قدر نہیں ہیں لیکن اس میں ایسے مطالب بھی ہیں جو شاید آسان، عام فہم زبان میں ادا ہی نہیں ہو سکتے تھے:

دودِ شمعِ کشتہ گل بزم سامانی عبث
یک شبہ آشفتہ نازِ سنبلستانی عبث
ہے ہوس محمل بدوشِ شوخیٔ ساقی مست
نشۂ مے کے تصوّر میں نگہبانی عبث
جبکہ نقشِ مدعا ہووے نہ جز موجِ سراب
وادیٔ حسرت میں پھر آشفتہ جولانی عبث

بزمِ مے نوشی تصور کیجیے۔ شاعر کا دل بجھا بجھا سا ہے، گویا ایک پھول تھا جس کے رنگ شمع کی طرح سے روشن تھے، مایوسیوں اور غموں نے اس کے شعلے کو گل کر دیا ہے، اب شاعر کے دل میں اتنی جان نہیں کہ محفل میں جان ڈال سکے، پھر اس سے کیا فائدہ کہ وہ رات بھر کے لیے بکھرے ہوئے بالوں کے خیال میں دیوانہ ہو جائے۔ مگر بزم ہے، ساقی ہے، ساقی کی مست آنکھوں کی شوخی نے شاعر کی ہوس کو اپنے کندھوں پر سوار کر لیا ہے اور یہ خیال کہ ساقی اور اس کی شوخی صرف نشے کا ایک تصور ہے۔ ہوس اور شوخی کی نگرانی نہ کر سکے گا۔ لیکن نگرانی نہ کر سکا تو اس سے کیا حاصل ہوگا؟ جب مطلب کا پورا ہونا بھی ایک دھوکا ہے، سراب کی ایک موج، تو پھر حسرت کی وادی میں بھٹکتے پھرنا بیکار ہے۔

اگر ہم یہ نہ سمجھیں کہ شاعری صرف خیال آرائی ہے، بلکہ غالب کی عادت اور اُس زمانے کے

حالات کو سامنے رکھیں تو معلوم ہوگا کہ یہ تینوں شعر حقیقی تاثرات پیش کرتے ہیں جنھیں بیان کرنے کے لیے بہت مناسب انداز اور استعارے استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً جس کسی نے کھلتے ہوئے گلاب کے پھول دیکھے ہیں اور پھر انھیں مرجھاتے، ان کے شعلوں کو بجھتے اور ان کی انجمن کو بے رونق ہوتے ہوئے دیکھا ہے اسے "دودِ شمع کشتہ" گل" ایک مشکل ترکیب نہیں بلکہ ایک بہت ہی لطیف تشبیہ معلوم ہوگی۔

غالب کا سب سے اعلیٰ شاعرانہ استعارہ، جو ان کے تخیل کی تخلیق اور ان کے کلام کا خالق بھی ہے، انسان ہے اور وہ بیشتر اپنی انسانیت کی گوناگوں کیفیتوں میں محو نظر آتے ہیں۔ انسان وہ مقام ہے جہاں سے ان کے تصوّرات اور ان کی آرزوؤں کے قافلے روانہ ہوتے ہیں' اور ساری بادیہ پیمائی اور" دریا کشی" کے بعد پھر اسی مقام پر واپس آجاتے ہیں۔ انسان باغ ہے اور پھولوں کا ہجوم ہے، دشت اور صحرا ہے، معشوق کے لیے تڑپتا ہوا عاشق ہے، وجود اور عدم کی بازی کا مہرہ ہے، آگہی کا شکار ہے، باغی ہے، تقدیر کی چکّی میں پسا ہوا دانہ ہے، ایک تماشائی ہے جو الگ کھڑا دنیا کے کاروبار کو دیکھتا ہے، کبھی اس پر طنز کرتا ہے کبھی چٹکیوں میں اُڑاتا ہے' انسان گنہگاری کا ایک حسین مجسمہ ہے جو رحمت کے دل کو موہ لیتا ہے' ایک دیوانہ جو کسی وقت بھی قیامت برپا کرسکتا ہے۔ بے شک غالب نے انسان کو دریافت نہیں کیا' شاعر کا منصب ہوتا ہے کہ انسان کی نظر میں وہ قوت پیدا کرے جس سے وہ اپنے آپ کو اور اپنی دنیا کو ہر پہلو سے دیکھ سکے۔ غالب نے اس منصب کا حق ادا کیا۔ شوق کو جو انسانیت کا جوہر ہے' عالمِ وجود کی سیر کرنا سکھایا اور اسے ہمّت دلائی کہ مسکرا کر یا خفا ہوکر زندگی کی ایسی تمام شرطوں کو نامنظور کرے جن سے اس کی آزادی محدود ہوتی ہو یا اس کے مرتبۂ انسانی میں کمی پیدا ہوتی ہو۔ ◆◆

میر، غالب اور اقبال

آفتاب احمد

جناب صدر، معزز خواتین و حضرات!

انجمن ترقی اُردو کی طرف سے بابائے اُردو مولوی عبدالحق یادگاری لیکچر کی دعوت کے لیے میں کارپردازان انجمن کا تہِ دل سے سپاس گزار ہوں۔ میں آپ خواتین و حضرات کا بھی ممنون ہوں جو آج شام میری معروضات سننے کی غرض سے یہاں جمع ہیں۔ مجھے اپنے موضوع سے ایک تعلق خاطر تو ہے مگر اس پر کسی عالمانہ یا محققانہ عبور کا دعویٰ نہیں۔ لہٰذا مجھے معلوم نہیں کہ میں جو کچھ عرض کرنے والا ہوں وہ آپ کی اور کارپردازان انجمن کی توقعات پر پورا اُترے گا یا نہیں۔ بہرحال میرے لیے تو اس لیکچر کی دعوت اپنے نہایت عزیز دوست مرحوم نورالحسن جعفری کی یاد سے وابستہ ہے اور مجھ سے متعلق ان کی آخری خواہش کی حیثیت رکھتی ہے۔ گذشتہ سال جب وہ انجمن کے صدر تھے تو یہ دعوت مجھے ان کی طرف سے موصول ہوئی تھی مگر بعض مجبوریوں کی بنا پر لیکچر کے انعقاد کی کوئی حتمی تاریخ طے نہ پا سکی۔ وقت گزرتا گیا اور سال کے آخری مہینے کے شروع میں اسلام آباد میں اپنی وفات سے ایک دن پہلے جب وہ میرے ہاں تشریف لائے تو انھوں نے اس تاریخ کو اس سال تک ملتوی کرنے کی بات بھی کی۔ جعفری صاحب زندگی میں میرے لیے نورالحسن بھائی تھے۔ ان کے اور میرے درمیان اخلاص و محبّت کا رشتہ ۱۹۵۰ء کی دہائی کے ابتدائی برسوں میں استوار ہوا تھا اور آخر تک قائم رہا۔ آج ان کے جانے کا غم ایک دفعہ پھر اس عنوان سے تازہ ہوگیا ہے کہ جب

میرے لیے ان سے کیے گئے وعدے کے ایفا کا وقت آیا اور اس تقریب کا اہتمام کیا گیا تو وہ اس دنیا میں موجود نہیں۔ آیئے ہم سب دُعا کریں کہ خدا ان کو اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے۔

یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ جعفری صاحب نے اس لیکچر کے لیے میر و غالب کا موضوع تجویز کیا تھا۔ ممکن ہے اس کے انتخاب میں میرے ایک اور دوست اور ہم نام یعنی انجمن کے موجودہ صدر جناب آفتاب احمد خاں کا دخل ہو۔ اس لیے کہ آفتاب صاحب گذشتہ کئی برس سے مجھ سے یہ کہتے چلے آئے ہیں کہ مجھے اس موضوع پر کچھ لکھنا چاہیے۔ میں نیک ارادوں کے باوجود اپنی فطری سہل انگاری کی وجہ سے ایسا نہ کر سکا۔ آخر آج جب میں اس موضوع پر اظہارِ خیال کرنے کے لیے یہاں حاضر ہوا ہوں تو اتفاق سے وہ صدرِ مجلس ہیں۔

جعفری صاحب نے جب اس لیکچر کے لیے میر و غالب کا موضوع تجویز کیا تو میں نے اقبال کے نام کے اضافے کی درخواست کی جسے انھوں نے قبول کر لیا لیکن اس سے قبل کہ میں اپنی اس درخواست کی توجیہہ پیش کروں میں اس ذاتِ گرامی کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ جس کے نام پر انجمن کی طرف سے لیکچروں کا یہ سلسلہ جاری کیا گیا ہے۔ مجھے ذاتی طور پر بابائے اُردو مولوی عبدالحق صاحب سے بہت سرسری نیاز حاصل تھا البتہ ان سے اپنے بعض بزرگوں کے حوالے سے ایک دور کی نسبت ضرور تھی۔ مولوی صاحب اور مولانا ظفر علی خاں کہ میرے والد کے ماموں زاد بڑے بھائی تھے، علی گڑھ میں ہم جماعت رہے تھے اور ان کے درمیان گہری دوستی اور بے تکلفی کے تعلقات تھے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک دفعہ جب ۱۹۵۰ء کی دہائی میں بابائے اُردو کو مولانا ظفر علی خاں کے چھوٹے بھائی پروفیسر حمید احمد خاں نے کہ اس زمانے میں اسلامیہ کالج لاہور کے پرنسپل تھے کالج کی کسی تقریب میں مہمان خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی دعوت دی۔ اس موقع پر مجھے مولوی صاحب سے کسی قدر تفصیلی ملاقات کا شرف بھی حاصل ہوا۔

آج شام مولوی عبدالحق یادگاری لیکچر کے موضوع سے بھی میر تقی میر کی حد تک مولوی صاحب کو ایک خاص تعلق ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ انھوں نے اُردو کے عام قارئین کو میر سے روشناس کرانے کے لیے میر کے کلام کا انتخاب اور اس کے ساتھ ایک مبسوط مقدمہ بھی تحریر فرمایا تھا جس سے میں نے بھی استفادہ کیا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ دُرست ہوگا کہ مولانا محمد حسین آزاد کی کتاب آبِ حیات میں میر کے

حالات پڑھنے اور کلام کا نمونہ دیکھنے کے بعد مولوی صاحب کے انتخاب میر اور مقدمے نے آج سے پچاس سال پہلے مجھے میر سے متعارف کرایا تھا۔

اب میں میر و غالب کے ساتھ اقبال کے نام کے اضافے کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں۔ اس کی ایک ذاتی وجہ تو یہ تھی کہ اُردو شاعری سے ابتدائی روشناسی کے بعد یہی وہ تین عظیم شاعر ہیں جن کی صحبت میں میری شعوری عمر کا بیشتر حصہ گزرا ہے۔ میں ان کا مبتلا ہی نہیں قتیل بھی ہوں۔ حضر ہو یا سفر، دیس ہو یا پردیس مجھے اپنی زندگی کا کوئی ایسا وقت یاد نہیں جب میں نے ان تینوں شعراء کے اشعار سے اخذ نور و نغمہ نہ کیا ہو یا حیات و کائنات کے بارے میں ان کی بصیرتوں سے فیض نہ پایا ہو۔ ایک دوسری اور زیادہ معقول وجہ میر، غالب اور اقبال پر بہ یک وقت غور کرنے کی یہ تھی کہ میری دانست میں یہ تینوں عظیم شاعر برصغیر میں مسلمانوں کی تاریخ کی تین صدیوں کے منفرد اور اعلیٰ ترین ثقافتی نشان کی حیثیت رکھتے ہیں، یہ اپنی اپنی صدی کی پہچان بھی ہیں اور اس کی آواز بھی۔ مزید برآں میں جس انداز سے ان کو دیکھنے اور ان پر گفتگو کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں اس کے مطابق تمام تر اختلافات کے باوجود ان میں ایک رشتۂ اشتراک بھی ہے اور وہ یہ کہ ان تینوں نے اپنے اپنے طور پر اس مرکزی روایت اور اس کی بدلتی ہوئی صورت کی ترجمانی کی ہے جس کی ابتدا آج سے سات سو سال پہلے ہوئی تھی۔ یہ روایت دراصل ثقافتی سطح پر برصغیر میں مسلمانوں کی سلطنت کے قیام کی داستان کا حصہ ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مجھے یہاں سلطنت کی تاریخ کے بجائے اس ثقافتی روایت ہی سے سروکار رہے گا جس نے سلطنت کے سائے میں فروغ پایا۔ یہ موضوع اتنا وسیع ہے کہ تمام تر احتیاط کے باوجود مجھے اندیشہ ہے کہ جو کچھ میں آج شام آپ کی خدمت میں پیش کرنے والا ہوں کہیں اس کی طوالت بھی آپ پر گراں نہ گزرے، بہر حال میں امید رکھتا ہوں کہ آپ کی جو سمع خراشی میری نثر سے ہوگی اس کی تلافی میر و غالب اور اقبال کے موج کوثر و تسنیم میں دُھلے ہوئے ان اشعار سے ہوتی رہے گی جو میں آپ کو اس دوران میں سناؤں گا۔

یہاں ایک اور امر کی وضاحت بھی ضروری معلوم ہوتی ہے میں نے اپنے اس مطالعے کو میر، غالب اور اقبال کے اُردو کلام تک ہی محدود رکھا ہے۔ ان کے فارسی کلام سے رجوع نہیں کیا اس کی وجہ یہ تھی کہ میرا مقصد ان تینوں شعراء کی تمام شاعری کا کوئی مجموعی جائزہ پیش کرنا نہیں تھا بلکہ محض ایک

خاص نقطۂ نظر سے اسی میں چند ایک رائج الوقت ذہنی تصورات کے اثر و نفوذ کو دکھانا تھا۔ اس کے ثبوت کے لیے ان شعراء کے اُردو اشعار میں بھی وافر مواد موجود ہے۔ اگر فارسی اشعار کو بھی شامل کرتا تو وہ غیر ضروری طوالت کا موجب ہوتا۔

میں نے ابھی تھوڑی دیر پہلے ان تینوں شاعروں کو اپنی اپنی صدی کی آواز کہا تھا۔ یہاں میں خصوصی طور پر آپ کو یاد دلانا چاہتا ہوں کہ ان میں سے ہر ایک کا زمانہ اپنے اپنے انداز میں ان کی زبان سے بولا ہے۔ میر کا زمانہ یعنی اٹھارہویں صدی برصغیر میں طوائف الملوکی افراتفری اضطراب و کرب کا زمانہ تھا۔ خواجہ منظور حسین صاحب نے اپنی کتاب اُردو غزل کے روپ بہروپ میں میر کے بہت سے اشعار کا رشتہ اس زمانے کے جستہ جستہ تاریخی واقعات سے جوڑا ہے۔ اکثر حضرات کے لیے خواجہ صاحب کا یہ انداز استدلال قابلِ قبول نہیں، ذاتی طور پر مجھے اس سے تفصیلات میں اختلاف تو اختلاف ہو سکتا ہے مگر کوئی اصولی نہیں۔ بہرحال خواجہ صاحب کی اس کوشش کے بارے میں آپ جو رائے بھی رکھتے ہوں اس میں تو کوئی شک نہیں کہ منفرد واقعات نہ سہی عام حالات و کوائف اور مجموعی ملکی فضا کا عکس بہت حساس اور بامعنی تاثر کے ساتھ میر کے کلام میں صاف نظر آتا ہے ذرا یہ شعر سنیے:

جن بلاؤں کو میرؔ سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

حشر کو زیر و زبر ہوگا جہاں، سچ ہے، ولے
ہے قیامت شیخ جی، اس کارگہہ کی برہمی

خوں ٹپکنے ہے پڑا نوک سے ہر اک کی ہنوز
کس ستم دیدہ کی مژگاں ہیں تہِ خارِ چمن

اس قبیل کے اشعار میں کم سے کم ایک شعر تو ایسا ہے کہ جس سے وابستہ ایک تاریخی واقعے سے انکار نہیں کیا جا سکتا:

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انہی کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

میر کی شاعری اور اس کے اردگرد کے حالات و کوائف میں جو ربط و تعلق ہے اس کے بارے میں میر نے خود کہا ہے :

برہمی حال کی ہے ساری مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم لاکھوں کیے جمع تو دیوان کیا

غالب کا زمانہ یعنی اُنیسویں صدی شروع ہوتے ہی حالات اور دگرگوں ہو گئے۔ مغلوں کی سلطنت کی شمع ٹمٹمانے لگی اور وہ حادثہ جو ابھی تک پردۂ افلاک میں تھا۔ آخر ۱۸۵۷ء میں دلی اور اُس کے آس پاس کے علاقوں کے مکینوں کے لیے وہ ہنگامہ نشور لایا کہ "شہران کے لُٹ گئے آبادیاں بن ہو گئیں" غالب کے آئینۂ ادراک میں اس ہنگامہ نشور کا عکس ابتدا ہی سے دکھائی دینے لگا تھا۔ جو اشعار میں آپ کو سنانے جا رہا ہوں ان کی تاریخ محققین نے ۱۸۱۶ء متعین کی ہے جب کہ غالب کی عمر صرف اٹھارہ برس کی تھی :

گلشن کا کاروبار برنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرون در ہے آج
اے عافیت کنارہ کر اے انتظام چل
سیلاب گریہ درپئے دیوار و در ہے آج

دس گیارہ برس کے بعد غالب نے اپنا وہ مشہور قطعہ کہا جو صرف غالب ہی کی نہیں پوری اُردو شاعری کی تاریخ میں منفرد ہے۔ یہاں غالب نے خارجی حالات کو داخلی کیفیتوں کے روپ میں ڈھال کر غزل کی زبان میں علامات و اشارات اور صوتی اثرات کا جو اعجاز دکھایا ہے اس کی مثال کہیں مشکل ہی سے ملے گی :

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوسِ نا و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
لطفِ خرام ساقی و ذوق صدائے چنگ
یہ جنّتِ نگاہ وہ فردوس گوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغباں وکفِ گُل فروش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرور و سُور نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

شمع کا خاموش ہونا اور صحبتِ شب کا بکھر جانا غالب کے ہاں مغلیہ سلطنت کے زوال کی علامات ہیں، یہ مفہوم ان علامات اور ان سے متعلق تصویروں کے ساتھ ان کے کئی فارسی اور اُردو اشعار میں موجود ہے۔ روایت ہے کہ ایک دفعہ اقبال نے جب خواجہ حسن نظامی کی معیت میں مرزا غالب پر کسی مغنّی سے غالب کی غزل :

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی

سنی تو ذیل کے شعر نے انھیں تڑپا دیا کہ اس میں بھی صحبتِ شب کی ایک تصویر کے ذریعے یہی مفہوم ادا ہوا ہے :

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذّتِ خوابِ سحر گئی

اور پھر مغلیہ دَور کی گل کاریوں اور نقش آفرینیوں کی اس سے زیادہ مکمل اور اس سے زیادہ حسین تصویر اور کہاں ملے گی :

دیکھو تو دل فریبیٔ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

مجھ سے پوچھیے تو یہاں ذکر کسی خورشید جمال کے خرامِ ناز کا نہیں بلکہ برصغیر کے جادۂ تاریخ پر اس مغلیہ دَور کے خرامِ دل نواز کا ہے جو اپنے آخری ترجمان اور نغمہ خواں غالب کے دل و دماغ میں بسا ہوا تھا۔

اقبال کی صدی تو کم و بیش ہماری آپ کی صدی بھی ہے اس صدی میں کیا نہیں ہوا اور کیا کچھ دیکھنے میں نہیں آیا۔ وقت کی گرم روی میں کیسی کیسی منزلیں گرد کی مانند اُڑتی رہی ہیں۔ ایک انقلابِ مسلسل اس صدی کی سب سے بڑی پہچان رہا ہے۔ اقبال کی نگاہِ دوررس نے اس کیفیت کو ایک تہائی صدی گزرنے پر ہی ایک شعر میں یوں بند کر دیا تھا:

دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرّہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی

اقبال نے انگریز کا اقتدار دیکھا، اپنی قوم کی غلامی دیکھی، پھر ترکِ موالات اور عدم تعاون کی تحریکوں کی صورت میں بغاوت اور آزادیٔ جمہور کے آثار دیکھے۔ ہم میں سے اکثر نے تو نہیں مگر اقبال نے پہلی جنگِ عظیم دیکھی اور پھر آنے والی دوسری جنگِ عظیم کی آہٹیں بھی سُن لیں :

خبر ملی ہے خدایانِ بحر و بر سے مجھے
فرنگ رہ گذرِ سیلِ بے پناہ میں ہے

اس سیلِ بے پناہ نے اقبال کی وفات کے فقط ڈیڑھ سال بعد فرنگستان ہی نہیں بلکہ دنیا کے بیشتر علاقوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ میر، غالب اور اقبال تینوں شاعروں نے اپنے اپنے عہد میں کہیں صاف لفظوں میں اور کہیں اشاروں کنایوں کی زبان میں ایسے اشعار کہے ہیں کہ ان میں گویا عہد کی دنیا سمٹ آئی ہے۔ یہ اشعار زیادہ تر خارجی حالات و کوائف سے متعلق ہیں یا یوں کہیے کہ اس سیاسی

اور سماجی فضا سے جس میں یہ شعرا زندگی گزار رہے تھے۔ ان اشعار میں انھوں نے اپنی ان بصیرتوں کا اظہار کیا ہے جو انھیں اپنے وجدان سے حاصل ہوئیں۔ یہ بصیرتیں ان کے عہد پر ان کے تبصرے کی حیثیت رکھتی ہیں اور اس لحاظ سے وقیع اور اہم ہیں کہ یہ اس عہد کے اعلیٰ اور حساس ترین دل و دماغ رکھنے والے ان چند نابغہ روزگار نفوس کی بصیرتیں ہیں جنھیں قدرت کی طرف سے موثر ترین اظہار کی قوت بھی عطا ہوئی تھی۔ ان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ میر و غالب اپنے زمانے کے حالات و کوائف سے بے خبر اپنی دُھن میں مست نہیں تھے بلکہ ان پر گہری نظر رکھے ہوئے تھے۔ بات یہ ہے کہ بڑا شاعر اپنے عہد اور اپنے معاشرے کے مزاج اور اجتماعی شعور کا رازداں بھی ہوتا ہے اور ترجمان بھی۔

میر نے کہ جنھیں عام خیال کے مطابق اپنے دل کی رام کہانی اور اپنے دکھوں کی بپتا کہنے ہی سے فرصت نہیں تھی یہ شعر بھی کہا ہے:

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری مجلس میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

حالاتِ زمانہ نے غالب کے اندر جو محشر خیال بپا کیا تھا اس کا اظہار اس طرح ہوا ہے:

آتش کدہ ہے سینہ مرا سوزِ نہاں سے
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے

اظہار کی یہی خواہش ایک اور جگہ یوں ظاہر ہوئی ہے:

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

اقبال کا تو معاملہ ہی اور ہے ان کا دعویٰ ہے:

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ مے خانہ

"رازِ درونِ مے خانہ" کی محرمی کی بنا پر اقبال نے زندگی میں شعر و سخن کو جو مقام دیا ہے اس کے بارے میں سب کو معلوم ہے۔ کسی مزید صراحت کی ضرورت نہیں۔ اپنے بارے میں انھوں نے بہت سے اشعار میں اس قسم کا دعویٰ کیا ہے:

اندھیری شب میں جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

اس مختصر سی بحث سے شاعر اور اس کے زمانے کے تعلق کو واضح کرنا مقصود تھا کیوں کہ اقبال کے بارے میں تو نہیں مگر میر و غالب کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کی شاعری کو ان کی ذات سے باہر کے معاملات سے سروکار نہیں تھا یعنی ان کے نزدیک دل کے معاملات نظر کے معاملات ہی موضوعِ سخن بن سکتے تھے۔ اس نظریے کی ایک بنیاد یہ ضرور ہے کہ ہماری شاعری کے کلاسیکی دور میں شاعری میں ایک قسم کی حد بندی ضروری تھی۔ چند بندھے ٹکے متعین اصولوں کی پیروی کی جاتی تھی اور مضامین کی تلاش بھی ایک معین دائرے کے اندر رہ کر ہی کی جاتی تھی۔ اس حد بندی میں کچھ تو فارسی شاعری کی روایت کو دخل تھا اور کچھ ایک جمے ہوئے پختہ سماجی نظام کو۔ مختصر یہ کہ چند خاص قسم کے مضامین ہی شعر و سخن کے لیے موزوں سمجھے جاتے تھے۔ مثلاً ہمارے ہاں اس عہد میں یہ مقولہ عام تھا کہ تصوّف برائے شعر گفتن خواب است۔ چنانچہ ہماری کلاسیکی شاعری کا ایک مستقل موضوع تصوّف ہے اور اس کا براہ راست تعلق ہماری دینی روایت سے ہے۔

صرف ہمارے ہاں ہی نہیں دنیا بھر میں مذہب کی کوئی نہ کوئی صورت خصوصاً مذہب سے وابستہ مابعد الطبیعیاتی فکر اور تصوّف، ادیبوں، شاعروں اور دوسرے فن کاروں کی خاص دلچسپی کا مرکز رہے ہیں اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تاریخ کے ایک دور میں مختلف اقوام میں شعر و ادب اور فن کی روایت ان کی مرکزی دینی روایت ہی کا حصّہ رہی ہے اور اسے ایک علیٰحدہ حیثیت سے دیکھنا اور سمجھنا بے سود ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ دانتے کی ڈیوائن کامیڈی کو زمانۂ وسطیٰ کی عیسوی روایت سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ ایک اعتبار سے تو اس ادبی شاہکار کو اس روایت کی سب سے زندہ اور پائدار دستاویز کہنا بجا ہوگا۔ ہمارے ہاں کی روایت میں مولانا روم کی مثنوی کا بھی یہی مقام ہے۔ اس کے بارے میں تو صراحتاً کہا گیا ہے:

مثنویٔ مولویٔ معنوی
ہست قرآں در زبانِ پہلوی

میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ مجھے اس موضوع پر بحث کے دوران اس ثقافتی روایت

سے سروکار رہے گا جس نے مسلمان فاتحین کی آمد کے بعد برصغیر میں فروغ پایا۔ اس روایت کو اگرچہ عمائدین سلطنت کی سرپرستی حاصل رہی مگر دراصل یہ ان اللہ والے صوفیوں اور درویشوں نے بنا کی تھی جو سلطنت کے قیام کے دوران ایک طویل عرصے تک یہاں وارد ہوتے رہے۔ ان کا دائرۂ کار سلطنت کے دائرۂ کار سے الگ تھا۔ انھوں نے تلوار کے زور سے برصغیر کے شہروں اور آبادیوں کو زیرِ نگیں نہیں کیا بلکہ محبّت اور اخوت کے جذبے سے، اپنے حُسنِ سیرت و کردار سے یہاں کے مکینوں کے دلوں میں گھر کیا۔ یاد کیجیے کہ اقبال نے جب "میرا وطن وہی ہے میرا وطن وہی ہے" کا گیت گایا تو اس میں ایک بڑی گہری اور بلیغ بات یہ بھی کہی تھی :

وحدت کی لَے سُنی تھی دنیا نے جس مکاں سے
میرِ عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

یہ وحدت کی لَے جسے اقبال نے میرِ عرب کے لیے ٹھنڈی ہوا کہا ہے وہی محبّت اور اخوت کا جذبہ تھا جو ان اللہ والے صوفیوں اور درویشوں کے ذریعے برصغیر میں عام ہوا۔ یہی ان کا پیغام تھا اور یہی ان کے دین کی روح۔ وحدت سے اقبال کی مراد ابن عربی سے منسوب وحدت وجود کا وہ نظریہ ہے جو اس سرزمین کے صوفیہ ہی میں نہیں شعراء میں بھی خاص طور پر مقبول رہا ہے۔ ہر معاشرے میں فکر و خیال اور فلسفہ و دانش کی حاضر و موجود لہریں اس کی اجتماعی زندگی کی تشکیل کرتی ہیں۔ اس کے لیے معیاروں اور قدروں کا تعیّن کرتی ہیں۔ افعال و اعمال کے سانچے وضع کرتی ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس معاشرے کے شعر و ادب کی آبیاری کرتی ہیں۔ اسے اپنے عہد کا ترجمان اور نمائندہ بناتی ہیں۔ غور کیا جائے تو جس چیز کو روحِ عصر کہا جاتا ہے۔ اس کا اندازہ کسی ایک عصر کے فکر و خیال، فلسفہ و دانش اور شعر و ادب کے میلانات و رجحانات ہی سے تو کیا جا سکتا ہے۔ سیاسی ہنگامے، ملک گیری کی عسکری مہمات، تیغ و سناں کے کارنامے سب تاریخ کے صفحات کی زینت بن کر خوابِ خیال ہو جاتے ہیں۔ بقائے دوام کا خلعت کسی فلسفی کے افکار، کسی صوفی کے ملفوظات، کسی شاعر کے کلام ہی کے حصے میں آتا ہے۔ یہاں پھر اقبال ہی کا شعر یاد آیا :

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی
ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو

صرف نغمۂ خسرو ہی نہیں، خسرو کے پیرو مرشد نظام الدین اولیاء کے فرمودات بھی اسی طرح زندہ ہیں۔ میں جس ثقافتی روایت کا ذکر کر رہا تھا اس کی ابتدا خسرو ہی سے ہوئی تھی۔ خسرو لاچین ترک تھے، ان کے آبا و اجداد تیرہویں صدی عیسوی میں وسط ایشیا کے علاقہ ماوراء النہر سے برصغیر میں وارد ہوئے تھے۔ خسرو کی والدہ برصغیر سے تعلق رکھتی تھیں اور خسرو اس سرزمین پیدا ہوئے۔ ان کی زبان فارسی تھی اور انھوں نے اسی زبان میں اپنے کلام نظم و نثر کا بیشتر ورثہ چھوڑا ہے، مگر انھوں نے اپنے زمانے کی ہندوی میں بھی بہت کچھ کہا ہے، شادی بیاہ اور دوسرے موقعوں کے لیے لکھے ہوئے ان کے گیت وغیرہ آج تک مشہور بھی ہیں اور مقبول بھی۔ بعض محققین کا تو خیال ہے کہ خسرو نے فارسی اور مقامی زبان کے ملاپ کی جو کوششیں کیں وہی صدیوں بعد اس زبان کی بنیاد بن گئیں جو آج ہماری آپ کی زبان یعنی اُردو۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو خسرو کو اُردو کا باوا آدم قرار دیا جاسکتا ہے یہی کمال خسرو نے موسیقی کے میدان میں کیا۔ اپنے ترک آبا و اجداد کی موسیقی اور برصغیر کی موسیقی کی دھنوں کو ایک دوسرے میں سمو کر خیال کی گائیکی کا ایک ایسا دل کش نیا نظام مدون کیا جو صدیاں گزر جانے کے بعد رائج بھی ہے اور مقبول خاص و عام بھی۔ خسرو کو قدرت نے اخذ و انجذاب کے عمل سے نئے مرکب تیار کرنے کا خاص ملکہ عطا کیا تھا۔ یہی ان کی فطانت Genius کا ایک خاص کمال تھا۔

مگر اس کمال کو بروئے کار لانے کے لیے ایک خاص ذہنی رویّہ اور طرزِ فکر درکار ہے اور وہ یہ کہ مقامی روایت کو بھی اسی احترام کی نظر سے دیکھا جائے جس سے آپ اپنی روایت کو دیکھتے ہیں۔ اس سے بھی اسی قسم کا لگاؤ پیدا کیا جائے جو آپ کو اپنی روایت سے ہے اور اس سلسلے میں ادنیٰ و اعلیٰ کی کوئی تفریق حائل نہ ہونے پائے۔ خسرو اسی ذہنی رویّے اور اسی طرزِ عمل کے حامل تھے۔ اس لیے کہ یہ فیض تھا وحدت وجود کے اس اصول کا جو خسرو اور ان کے پیرو مرشد نظام الدین اولیاءؒ کے مشرب و مسلک میں بنیادی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ اصول تمام وجود کی وحدت پر زور دیتا ہے۔ کائنات اور اس میں بسنے والی مخلوقات ایک ہی نور کی تجلی ہیں۔ لہٰذا فطرت کے مظاہر سے یگانگت دوسرے انسانوں سے برابری، اخوت اور محبت اور دوسرے مذاہب و ادیان کے ماننے والوں سے مخاصمت اور مخالفت کے برعکس صلح و آشتی اس اصول کے اہم اجزا ہیں بلکہ اس کے بعض پیروکار تو ان اجزا میں وحدت ادیان کے تصوّر کو بھی شامل سمجھتے ہیں۔ وحدت وجود کے تصوّر میں ایک قسم کی ذہنی کشادگی

اور وسعت نظر بھی ہے جس کی بدولت آدمی میں اپنی ذات سے باہر کی اشیار کو احترام کی نظر سے دیکھنے اور انھیں قبول کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ فلسفیانہ سطح پر وحدت وجود کا تصوّر ہندوؤں کے شنکر اچاریہ کے فلسفۂ ویدانت سے مماثلت رکھتا ہے۔ لہٰذا برصغیر میں اس کی مقبولیت کی ایک وجہ یہ بھی تھی۔

وحدت وجود کے بارے میں اس بحث سے یہ واضح کرنا مقصود تھا کہ ہماری دینی روایت میں فکر و خیال کی یہ لہر ہماری ثقافتی روایت خصوصاً ہمارے ہاں کے کلاسیکی شعرار کے ذہنی ورثے کا اہم حصّہ رہی ہے۔ چنانچہ ہمارے ہاں شاعری کا ایک موضوع تصوّف تھا اور دوسرا عشق اور عشق بھی تصوّف ہی کے رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ مرزا جان جاناں مظہر اور خواجہ میر درد تو ہمارے وہ شعرار ہیں جو صوفیہ کے حلقوں میں بھی ممتاز حیثیت رکھتے ہیں، ان سے تو ہمیں یہاں گفتگو نہیں مگر جو شعرا یعنی میر، غالب اور اقبال ہمارا آج کا موضوع ہیں، وہ بھی تصوّف سے بالواسطہ یا بلاواسطہ متاثر ہوئے ہیں اور ان کی شاعری میں اس کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔

میر کے والد میر متقی تو حال مست صوفی تھے اور میر کا بچپن انہی کے زیر سایہ گزرا۔ میر متقی کے انتقال کے بعد ان کے دوست میر امان اللہ جن کو میر چچا کہتے تھے، میر کے روحانی سرپرست ہو گئے۔ مختصر یہ کہ میر کی تربیت انتہائی صوفیانہ ماحول میں ہوئی اور ان کی زندگی کے ابتدائی سال قلندروں اور درویشوں کی صحبت ہی میں گزرے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ اس صحبت کے نتیجے میں میر خود بھی صوفی ہو گئے تھے، رہے تو وہ شاعر ہی مگر ان کے شعری مزاج کی تشکیل میں تصوّف کا بہت دخل رہا۔ چنانچہ ان کی شاعری میں صوفیانہ تصوّرات کا عکس صاف نظر آتا ہے:

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

ہم نہ کہتے تھے کہیں زلف کہیں رُخ نہ دکھا
اختلاف آیا نہ ہندو و مسلمان کے بیچ

مقصود درد دل ہے، نہ اسلام ہے نہ کفر
پھر ہو گلے میں سبحہ تو زنار کیوں نہ ہو

راہ سب کو ہے خدا سے، جان اگر پہنچا ہے تو
ہوں طریقے مختلف کتنے ہی، منزل ایک ہے

اس کے فروغ حسن سے جھمکے ہے سب میں نور
شمع حرم ہو یا کہ دیا سومنات کا

یہ اشعار جو ابھی میں نے آپ کو سنائے، تمام کے تمام حرم و دیر کے اختلات کے بارے میں خالصتاً وحدت وجود کا نقطۂ نظر پیش کرتے ہیں۔ اب چند ایسے اشعار پیش کرتا ہوں جن میں اس فلسفے کا بنیادی تصوّر بے کم و کاست بیان ہوا ہے :

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شورِ جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک
چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے مانند در باز ہے ایک

اور آخر میں اسی فلسفے کا ایک اور اصول کہ جسے میر اپنائے ہوئے تھے :

کیا سر جنگ وجدل ہو بے دماغ عشق کو
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یہاں

غالب کا معاملہ میر سے بالکل مختلف تھا۔ وہ تصوف کی گود میں پل کر جوان نہیں ہوئے تھے۔ ان کے آبا کا پیشہ تو سپہ گری تھا جو خود انھوں نے کبھی اختیار نہیں کیا۔ ان کی ابتدائی زندگی اپنی ننھیال کے ہاں ہر قسم کے عیش وعشرت اور آسودگی میں گزری مگر ان کی تعلیم سے کسی قسم کی غفلت اور بے توجہی نہیں برتی گئی۔ اس زمانے میں آگرے کے دو مشہور مدرس مولوی محمد معظم اور نظیر اکبر آبادی ان کے استاد تھے۔ فارسی زبان سے ان کا لگاؤ مولوی محمد معظم کی شاگردی کے زمانے ہی سے شروع

ہو گیا تھا۔ اس کے بعد غالب کے اپنے قول کے مطابق ہرمزد نامی ایک ایرانی نژاد عالم آگرے میں وارد ہوا اور دو سال تک ان کے اتالیق کی حیثیت سے ان کے مکان میں مقیم رہا۔ اس کی صحبت میں فارسی سے غالب کے لگاؤ نے اور جلا پائی اور انھوں نے اس زبان کے رموز و قواعد سے وہ آگاہی حاصل کی جسے وہ اپنا امتیاز سمجھتے تھے۔ ظاہر ہے کہ ان کی علمی استعداد کے فروغ میں ان کی خداداد ذہانت کو بھی دخل تھا۔ مروجہ علوم کے درس میں تصوّف سے آگاہی اور واقفیت بھی شامل تھی۔ بیدل سے شیفتگی کی بنا پر وہ بیدل کے تصوّف اور آزاد خیالی سے بھی متاثر ہوئے اور یہ تاثر اس وقت بھی قائم رہا جب انھوں نے اُردو شعر میں بیدل کی پیروی ترک کر دی۔ چنانچہ ذیل کے اشعار سے وحدت وجود پر ان کا یقین صاف ظاہر ہے :

دہر جُز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خود بیں

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جُز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملّتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں
ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ غالب نے وحدت وجود کے مضامین کو کس نازک خیالی اور پُرکاری سے شعر کے قالب میں ڈھالا ہے۔ بطور فن کار یہ غالب کا خاص کمال ہے۔ آخر میں ایک ایسا شعر پیش کرتا ہوں جو صرف غالب ہی سے ممکن تھا اور جس میں انھوں نے ذرّے کا دل چیر کر رکھ دیا ہے۔ دیکھیے اس میں غالب نے انسان کی ازلی ابدی جستجو اور کاوش کو کیسی تہہ دار رمزیت کے ساتھ اور کیسے دلآویز انداز میں بیان کیا ہے:

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

اقبال کی شاعری میں تصوف کے اثرات کا جائزہ لینے سے پیشتر یہ ضروری ہے کہ ہم برصغیر میں خود تصوّف کی تاریخ میں ایک اہم تبدیلی کا ذکر کریں کیوں کہ یہ تبدیلی تصوّف سے اقبال کے رشتے میں ایک بنیادی حیثیت رکھتی ہے بلکہ ان کی شاعری کے ایک نہایت اہم موڑ کی نشان دہی کرتی ہے۔ وحدتِ وجود کا اصول اکبری دَور تک زمانے کے تمام انقلابات کے باوجود برصغیر کے مسلمانوں میں ان کی دینی روایت کے ایک بنیادی ستون کی حیثیت سے قائم اور مقبول رہا لیکن اکبری دور ہی میں سلطنت کے استحکام کے ساتھ ساتھ مذہبی فکر میں کچھ انتشار کے آثار بھی پیدا ہونے لگے۔ انتظامی اور سیاسی امور میں اکبر کا طریقِ صلحِ کُل ایک ایسے ملک پر حکمرانی کے لیے اشد ضروری تھا جس کی اکثریت غیر مسلموں پر مشتمل ہو، یہ تو ایک مطلق العنان حاکم کی حیثیت سے اس کی زیرکی کا ثبوت تھا۔ پھر یہ بھی ہے کہ اکبر سے پہلے بھی اکثر مسلمان بادشاہ کم وبیش اسی طریق پر عمل پیرا رہتے تھے۔ ہاں اکبر نے بلاشبہ اس کو بڑی وسعت دی۔ لیکن مذہبی امور میں اکبر کی دلچسپی

اور تجسس نے پہلے تو عبادت خانے کی بحثوں کا آغاز کیا اور پھر مختلف اور متضاد اثرات کے ماتحت وہ شگوفہ چھوڑا جسے دینِ الٰہی کہا جاتا ہے۔ اکبر کی اس بوالعجبی سے علماء، صوفیہ اور عامۃ المسلمین میں بادشاہ کے متعلق شک و شبہات پیدا ہونے لگے اور مختلف قسم کے اعتراضات کیے جانے لگے۔ اس کے ساتھ ہی اس زمانے میں ہندوؤں میں کچھ احیائے مذہب کی تحریک نے بھی سر اُٹھایا۔ ان سب محرکات نے مل جل کر وحدتِ وجود کے فلسفے کے بارے میں ایک خاص ردِ عمل کو جنم دیا جس کے سب سے وقیع اور سب سے بااثر علم بردار مجدد الف ثانی شیخ احمد سرہندی تھے۔ ان سے پہلے ہندوستان میں بزرگانِ اہلِ طریقت نے کبھی غیر مسلموں کے ساتھ کسی قسم کی سختی اور شدت کی تلقین نہیں کی تھی اور نہ کبھی کسی غیظ و غضب کا اظہار کیا تھا۔ مگر اس سلسلے میں مجدد الف ثانی کا رویہ بالکل مختلف تھا۔ شیخ محمد اکرام نے اپنی کتاب رودِ کوثر میں مجدد الف ثانی کے کئی ایسے مکتوبات کا حوالہ دیا ہے جن میں انھوں نے نہ صرف ہندوؤں کے خلاف غیظ و غضب کا اظہار کیا ہے بلکہ ان سے اہانت آمیز سلوک کرنے کی تلقین کی ہے۔ اکبر کے عہد میں ہندوؤں سے جزیہ لینا موقوف کر دیا گیا تھا اور گائے کے ذبیحہ پر پابندیاں لگا دی گئی تھیں مگر مجدد الف ثانی نے جہانگیر کی تخت نشینی کے فوراً بعد یہ کوشش شروع کر دی کہ یہ احکامات منسوخ کر دیے جائیں۔

مجدد الف ثانی نے انتظامی اور سیاسی امور ہی میں تبدیلیوں کی کوشش نہیں کی۔ انھوں نے فلسفیانہ سطح پر وحدت وجود کے طریقے کے بجائے ایک ایسے سلسلۂ تصوف کی ترویج بھی کی جو ہندوستانی سلسلہ ہائے تصوف میں شریعت کے قریب ترین ہے۔ اس سے پہلے ہندوستان میں صوفیہ کے جو سلسلے یعنی قادریہ، سہروردیہ اور چشتیہ فروغ پا چکے تھے، ان سب میں وحدت وجود اور صلح کل کا طریقہ مقبول تھا جس کے ماتحت غیر مروجہ بلکہ غیر اسلامی رسم و رواج سے کلی پرہیز نہیں کیا جاتا تھا۔ شروع کے معاملے میں تھوڑی بہت آزادی بھی تھی۔ ہاں ایک نقشبندیہ سلسلہ حضرت مجدد الف ثانی سے پہلے بھی کئی امور میں دوسرے سلسلوں سے مختلف اور شرع سے بہت قریب تھا لیکن اس کا بنیادی فلسفہ بھی ان سے مختلف نہیں تھا اور جیسا کہ اکرام صاحب نے لکھا ہے:

"ابھی تک کوئی ایسا صاحب فکر پیدا نہ ہوا تھا جو نقشبندیوں کو ایک ایسا فلسفہ دے دیتا جو اس معاملے میں بھی انھیں ایک امتیازی رنگ دے کر ان کے

خاص رجحانات کے لیے ایک فکری اساس کا کام دیتا۔ یہ کمی حضرت مجدد نے پوری کردی .... اب پہلی دفعہ ایسا جداگانہ فلسفہ مدون ہوا جو فلسفہ وحدت الوجود کا مدمقابل ہوسکتا تھا۔ یہ فلسفہ وحدت الشہود تھا جو معنوی لحاظ سے وحدت الوجود کی ضد یعنی تثنیۃ الوجود کا فلسفہ کہلا سکتا ہے۔"[1]

حقیقت یہ ہے کہ وحدت وجود اور وحدت شہود میں جو اختلاف بلکہ تضاد ہے وہ نظریاتی سطح پر کم اور ان کے ماننے والوں کے ذہنی رویّوں اور اعمال و افعال سے زیادہ واضح ہوتا ہے۔ چنانچہ اکرام صاحب نے اس معاملے پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"وحدت الوجود کا قائل ہونے کی وجہ سے شیخ ابن العربی کا دوسرے مذہبوں کی نسبت جو طرزِ عمل ہوگیا' اسے انھوں نے چند عربی اشعار میں بڑی وضاحت سے نظم کیا ہے۔" (ترجمہ) آج کے دن سے پہلے میرا یہ حال تھا کہ جس ساتھی کا دین مجھ سے نہ ملتا میں اس کا انکار کرتا اور اسے اجنبی سمجھتا لیکن اب میرا دل ہر صورت کو قبول کرتا ہے۔ وہ اب ایک چراہ گاہ بن گیا ہے۔ غزالوں کی' اور دیر ہے راہبوں کا اور آتش کدہ ہے آتش پرستوں کے لیے اور کعبہ ہے حاجیوں کے لیے اور الواح ہے تورات کی اور صحیفہ ہے قرآن کا۔" میں اب مذہبِ عشق کا پرستار ہوں' عشق کا قافلہ جدھر بھی چاہے مجھے لے جائے' میرا دین بھی عشق ہے میرا ایمان بھی عشق ہے۔"[2]

اکرام صاحب یہ ترجمہ نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"برخلاف اس کے حضرت مجدد کا دوسرے مذاہب کی نسبت جو خیال تھا' اس کا اندازہ اس مکتوب سے ہوسکتا ہے جو انھوں نے ایک ہندو ہردے رام کو لکھا اور جس میں رام اور رحمان کو ایک سمجھنے کی بڑی خفگی سے تردید کی تھی۔

مندرجہ بالا سطور سے حضرت مجدد الف ثانی کے روحانی اسلوب خیال کا اندازہ ہوتا ہے اور تاریخ تصوّف میں ان کی منفرد حیثیت سمجھی جاسکتی ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود ایک دوسرے کی ضد

ہونے کے باوجود ایک جگہ جمع نہیں ہوسکتے یا ان میں سے اگر ایک حق پر ہے
تو دوسرا ضرور باطل ہوگا۔

"یہ دونوں رجحانات مختلف اور متضاد ہیں لیکن حالات کے مطابق مختلف
رجحانات برسرِکار آتے ہیں اور جداگانہ حالات میں جداگانہ رجحانات سے
ہی مفید ہوتے ہیں.... تصوف کی اصطلاح میں یوں سمجھیے کہ کوئی وقت شانِ
جمالی کا ہوتا ہے کوئی وقت شانِ جلالی کا۔"[۳۱]

اکرام صاحب نے وحدت وجود اور وحدت شہود کے مختلف اور متضاد رجحانات کے مفید اور کارآمد ہونے کو حالات کے تقاضوں سے منسلک کردیا ہے مگر اس مسئلے پر مزید غور کیا جائے تو یوں نظر آتا ہے کہ برصغیر کی تاریخ کے جس دَور میں وحدت وجود کو فروغ ہوا وہ وسط ایشیا ترکی اور ایران کے ایسے مسلمان فاتحین کے دَور کا آغاز تھا کہ جس میں ان کا مطلوب و مقصود یہاں کی ہندو آبادی کو صرف زیرِنگیں کرنا ہی نہیں تھا بلکہ اس کے ساتھ مِل جُل کر رہنا بھی تھا اور چونکہ انھیں سیاسی اور عسکری فوقیت حاصل تھی لہٰذا ان میں خود اعتمادی کا احساس بھی تھا۔ وہ مقامی لوگوں کی اکثریت سے خوف زدہ نہیں تھے۔ انھیں مقامی روایات سے نہ کوئی حجاب تھا نہ اجتناب' وہ کُھلے دل سے انھیں قبول کرنے، انھیں اپنانے اور اپنی روایت میں جذب کرنے پر آمادہ تھے اس لیے کہ اقلیت ہونے کے باوجود اپنی غالب سیاسی طاقت کی وجہ سے انھیں اکثریت میں مدغم ہونے یا اس کے مقابلے میں مٹ جانے کا اندیشہ نہیں تھا۔ وہ اپنی علیحدہ شناخت اپنی قومی مذہبی اور ثقافتی روایات کو برقرار رکھنے کی اہلیت رکھتے تھے، لہٰذا اس فضا میں وحدت وجود کے تصوّر نے خوب فروغ پایا۔ گویا یہ مقامی اور بیرونی تہذیبوں کی آمیزش کا دور تھا اور اس کا پشتی بان وہ اعتماد تھا جو اقلیت کو اکثریت پر اپنی سیاسی اور عسکری فوقیت کی بدولت حاصل تھا۔

اسلام میں اگرچہ کلیسائے روم کی طرح مذہبی پیشواؤں کی اجارہ داری کی کوئی گنجائش تو نہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ دُنیا میں اسلامی تاریخ کے ہر دَور میں اور برصغیر کی اسلامی تاریخ میں بھی مذہبی قدامت پسندی اور سخت گیری کی ایک روایت ہمیشہ قائم رہی ہے۔ ہمارے ہاں یورپ کی طرح احیائے علوم اور اصلاح دین جیسی تحریکوں نے تو جنم نہیں لیا مگر غور کیجیے تو ابن عربی

کے فلسفۂ وحدت وجود نے مذہبی قدامت پسندی اور سخت گیری کے خلاف کچھ اسی قسم کا کردار ادا کیا ہے جو یورپ میں ان تحریکوں نے کیا تھا۔ اسی فلسفے کے طفیل ہماری ثقافتی روایت میں رواداری اور اخذ و انجذاب کے اصولوں نے رواج پایا جن کے ماتحت اس میں دوسری قوموں کی ثقافت کے بعض اجزا کو اس طرح اپنا لیا گیا کہ وہ اسی کے ہو کے رہ گئے۔ ذرا خیال فرمایئے کہ ہندوؤں کے ہاں کنول کے پھول سے ان کا ایک مقدس دیو مالائی تصور وابستہ ہے مگر قطب الدین ایبک کے عہد میں جب دہلی کی پہلی مسجد یعنی قوتِ اسلام کی تعمیر ہوئی تو اس کے سامنے دیواروں پر جہاں قرآن کی آیات کندہ ہیں وہاں ان کے درمیان آرائش کے لیے کنول کے پھول بھی بنا دیے گئے۔ زمانہ قدیم کی مسجدوں کے گنبدوں کے اوپر بھی اکثر کنول کے پھول بنے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مختصر یہ کہ ہماری دینی اور ثقافتی روایت میں فلسفۂ وحدت وجود قدامت پسندی کے خلاف وسعت نظر اور کشادہ دلی کے مسلک کی نمایندگی کرتا ہے۔ مگر جب عہدِ اکبری میں مجدد الف ثانی نے یہ محسوس کیا کہ سیاسی اور عسکری برتری کے باوجود مذہبی فکر میں انتشار اور عام فضا میں اسلام کے خلاف کچھ فتنے کے آثار پیدا ہو رہے ہیں تو انھوں نے سوچا کہ اب وحدت وجود کی رواداری اور صلح کل سے کام نہیں چلے گا، اب ایک زیادہ سخت گیر فلسفے کو رواج دینے کی ضرورت ہے۔ اکرام صاحب کے لفظوں میں مجدد صاحب کے خیال میں اب شانِ جمالی کا زمانہ گزر چکا تھا اور شانِ جلالی کا وقت آگیا تھا۔

مجدد الف ثانی نے ابن عربی کے فلسفۂ وحدت وجود سے بڑے زوردار الفاظ میں اختلاف کیا اور اسے اپنی تنقید کا نشانہ بنایا لیکن ظاہر ہے کہ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ وحدت وجود اہل طریقت کے حلقوں میں مقبول ہی نہیں بلکہ کم و بیش ایک راسخ عقیدہ بن چکا ہے۔ لہٰذا انھوں نے اسے یکسر مسترد بھی نہیں کیا بلکہ صوفیانہ مقام کی پہلی منزل قرار دیتے ہوئے اپنے فلسفۂ وحدت شہود کو اس سے اگلی منزل کے طور پر پیش کیا۔ مجدد صاحب کے اعلیٰ مرتبے اور شخصیت کی بنا پر اس نئے فلسفے نے اپنا ایک حلقۂ اثر پیدا کر لیا۔ لہٰذا دینی روایت میں مجدد صاحب کے بعد آنے والے مفکر اور عالم شاہ ولی اللہ نے کہ اپنے متوازن مزاج اور معاملہ فہمی کے لیے مشہور ہیں، وحدت وجود اور وحدت شہود کو ہم آہنگ کرنے اور ان میں تطبیق پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اکرام صاحب کے

خیال کے مطابق شاہ صاحب نے دیکھا ہوگا کہ وحدت وجود اصول ہے 'اخذ و انجذاب کا' اور وحدت شہود اصول ہے تطہیر و تزکیے کا' اور قوم کے فکری اور روحانی تنظام کے لیے دونوں مفید اور کارآمد ہیں۔

برصغیر میں تصوف کی تاریخ کے اس پس منظر کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب ہم بیسویں صدی کے شاعر اقبال کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں۔ اقبال بھی میر کی طرح تصوف کی گود میں پلے تھے۔ ان کے والد بھی صاحب دل صوفی تھے۔ چنانچہ وہ شاہ سلیمان پھلواری کے نام ۲۴ فروری ۱۹۱۶ء کو اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میرے والد کو فتوحات اور فصوص (ابن عربی کی کتابیں) سے کمال توغل رہا ہے۔ چار برس کی عمر سے میرے کانوں میں ان کا نام اور ان کی تعلیم پڑنی شروع ہوئی اور جوں جوں علم اور تجربہ بڑھتا گیا میرا شوق اور واقفیت زیادہ ہوتی گئی۔" [۴۲]

ذاتی طور پر اقبال کو تمام عمر درویشوں اور قلندروں کی صحبت اور صوفیۂ کرام کے افکار و اشغال سے شغف رہا۔ شروع میں تو وہ وحدت وجود کے قائل تھے۔ بانگ درا کی کئی ایک نظموں مثلاً "سلیمیٰ"، "شمع" وغیرہ میں اس کا ثبوت موجود ہے مگر اس سلسلے میں سب سے اہم نظم وہ ہے جو انھوں نے اپنے ایک ہمعصر سوامی رام تیرتھ پر لکھی تھی۔ سوامی جی وجودی اور ویدانتی عقیدے کے پیرو تھے۔ انھوں نے دریا میں ڈوب کر اپنی جان جانِ آفریں کے سپرد کردی۔ اب ذرا دیکھیے کہ اقبال نے اس واقعے کو کس نظر سے دیکھا اور کس انداز سے اس کی تشریح کی:

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
پہلے گوہر تھا، بنا اب گوہرِ نایاب تو
آہ کھولا کس ادا سے تو نے رازِ رنگ و بو
میں ابھی تک ہوں اسیرِ امتیازِ رنگ و بو
نفیٔ ہستی اک کرشمہ ہے دلِ آگاہ کا
لا کے دریا میں نہاں موتی ہے الا اللہ کا

یہاں اقبال نے وحدت وجود کے ایک بنیادی تصوّر یعنی "نفیِ ہستی" کا اثبات کیا ہے اور اُسے "دلِ آگاہ" کا ایک کرشمہ قرار دیا ہے، لیکن اس زمانے کے کچھ عرصے بعد ان کے خیالات میں ایک انقلاب آیا اور انھوں نے وجودی صوفیہ اور شعرا کے خلاف آواز بلند کی۔ خطوط میں ابن عربی کی تعلیمات کو کفر و زندقہ قرار دیا اور مثنوی اسرارِ خودی میں حافظ شیراز کو ملامت کا ہدف بنایا:

ہوشیار از حافظ صہبا گسار

جامش از زہر اجل سرمایہ دار

نیست غیر از بادہ در بازارِ تو

از دو جامِ آشفتہ شد دستارِ او

محفلِ او در خورِ ابرار نیست

ساغرِ او قابلِ احرار نیست

بے نیاز از محفلِ حافظ گزر

الحذر از گوسفنداں الحذر

لطف یہ ہے کہ اقبال نے ابن عربی اور حافظ کی تو مخالفت کی لیکن مولانا روم کو جو وحدت وجود کے ممتاز ترجمان تھے اپنا پیر و مرشد بنایا۔ شارحین اقبال اس کی توجیہ یوں کرتے ہیں کہ دراصل اقبال جبر و اختیار، ارتقا اور عشق کے بارے میں رومی کے افکار سے متاثر تھے اور اس بنا پر مرید ہندی ہونے کا دعویٰ کرتے تھے مگر سوال یہ ہے کہ خود رومی نے تو اپنے ان افکار میں اور وحدت وجود کے فلسفے میں کوئی تضاد نہیں دیکھا تھا۔ دراصل وحدت وجود سے اقبال کے ترکِ تعلق کی وجوہ اور تھیں۔ کہا یہ جاتا ہے کہ قیامِ یورپ کے آخری زمانے میں دنیائے اسلام کی ہمہ گیر پستی اور سیاسی بدحالی نے ان کے دل پر سخت اثر کیا اور غور و خوض کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ اس تنزل کے ذمّے دار فلسفۂ وحدت وجود اور اس سے وابستہ تصوّرات ہیں جو عجمی اثرات کے تحت مسلمانوں میں رواج پا گئے تھے۔ یہ تصوّرات غیر اسلامی ہیں کیوں کہ یہ جد و جہد اور تگ و دو کے بجائے زندگی میں بے عملی کا سبق سکھاتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ مسلمانوں کے تنزل کے متعدد معاشی، سیاسی، عسکری اور معاشرتی اسباب و علل سے قطع نظر کر کے صرف وحدت وجود ہی کو اس کا موردِ الزام

ٹھہرانا کہاں تک درست تھا۔ بہرحال یہاں ہمیں اس سوال سے بحث نہیں، ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ خیالات میں اس انقلاب کے بعد اقبال نے غیر اسلامی اور عجمی فلسفہ یعنی وحدت وجود سے اپنی وابستگی ترک کردی اور اپنی شاعری کو ملت کی حیات نو کی خاطر عمل اور تگ ودو کا درس دینے کے لیے وقف کردیا۔

اسرارِ خودی میں حافظ شیراز کے خلاف اشعار پر صوفیہ کے حلقے میں شور اُٹھا اور خود اقبال کے بعض مقربین مثلاً خواجہ حسن نظامی، اکبر الٰہ آبادی، مہاراجہ کشن پرشاد شاد وغیرہ کی طرف سے شدید ردعمل ہوا۔ آخر انھوں نے یہ اشعار کتاب سے خارج کردیے مگر اس ہنگامے کے دوران تصوّف اقبال کے خطوط کا خاص موضوع بنا رہا۔ خواجہ حسن نظامی کے نام ۳۰ر دسمبر ۱۹۱۵ء کے خط میں وہ لکھتے ہیں:

"میری نسبت آپ کو معلوم ہے کہ میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور میرا یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی قوی ہوگیا ہے کیوں کہ فلسفۂ یورپ بحیثیتِ مجموعی وحدت وجود کی طرف رُخ کرتا ہے مگر قرآن پر تدبر کرنے اور تاریخ اسلام کا مطالعہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مجھے اپنی غلطی معلوم ہوئی اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کردیا اور اس مقصد کے لیے مجھے اپنے فطری اور آبائی رجحان کے ساتھ ایک خوف ناک دماغی اور قلبی جہاد کرنا پڑا۔" [۵]

اپنی صفائی پیش کرتے ہوئے اقبال نے ۳ر اپریل ۱۹۱۶ء کو مہاراجہ کشن پرشاد شاد کے نام ایک خط میں لکھا ہے:

"خواجہ حافظ کی شاعری کا میں معترف ہوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ ایسا شاعر ایشیا میں آج تک پیدا نہیں ہوا، لیکن جس کیفیت کو وہ پڑھنے والوں کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ قوائے حیات کو کمزور و ناتواں کرنے والی ہے۔" [۶]

اقبال نے وحدت وجود سے ترک تعلق کیا اور ان کے اپنے قول کے مطابق انھوں نے مجدد الف ثانی کے فلسفے کو وحدت وجود کے مقابلے میں اسلامی تصوّف قرار دیا۔ ۲۴ر جون ۱۹۱۶ء کے ایک

خط میں "اسرارِ خودی" کا حوالہ دیتے ہوئے مہاراجہ کشن پرشاد شاد کو لکھتے ہیں :

"اسلامی تصوّف کا دارومدار گستن پر ہے۔ تصوّف وجودیہ کا پیوستن یا فنا پر اگر میں نے گستن کی حمایت کی ہے تو کوئی بدعت نہیں کی۔ میرا ذاتی میلان پیوستن کی طرف ہے مگر وقت کا تقاضا اور ہے اور میں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے لکھنے پر مجبور تھا۔ دُنیا مخالفت کرتی ہے تو کرے۔ اس کی پروا نہیں۔ میں نے اپنی بساط کے مطابق اپنا فرض ادا کر دیا ہے۔"[۵]

پھر تصوّف کی ان دونوں قسموں کی اکبر الٰہ آبادی کے نام ۱۱ر جون ۱۹۱۸ء کے ایک خط میں یوں وضاحت کرتے ہیں :

"عجمی تصوّف سے لٹریچر میں دلفریبی اور حُسن وچمک پیدا ہوتی ہے مگر ایسا کہ طبائع کو پست کرنے والا ہے۔ اسلامی تصوّف دل میں قوت پیدا کرتا ہے اور اس قوت کا اثر لٹریچر پر ہوتا ہے۔ میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں قابلِ اصلاح ہے۔ Pessimistic Literature کبھی زندہ نہیں رہ سکتا۔ قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر کا Optimistic ہونا ضروری ہے۔"[۶]

وحدت وجود سے اقبال کی برگشتگی اسرارِ خودی کی تصنیف سے شروع ہوئی۔ اس زمانے کے خطوط میں انھوں نے اپنے آپ کو واضح طور پر مجدد الف ثانی کا ہم خیال ظاہر کیا ہے۔ ان سے اقبال کے تعلق خاطر کے سلسلے میں ۲۹ر جون ۱۹۳۴ء کو سیّد نذیر نیازی کے نام ایک خط خاص اہمیت رکھتا ہے۔

آج شام کی گاڑی سے میں سرہند شریف جا رہا ہوں۔ چند روز ہوئے صبح کی نماز کے بعد میری آنکھ لگ گئی۔ خواب میں کسی نے مندرجہ ذیل پیغام دیا :

"ہم نے جو خواب تمھارے اور شکیب ارسلان (دروزی رہنما، اتحادِ اسلامی اور اسلام کے نشاۃ الثانیہ کے بہت بڑے داعی) کے متعلق دیکھا ہے وہ سرہند بھیج دیا ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ خدا تعالیٰ تم پر بہت بڑا فضل کرنے والا ہے۔

"پیغام دینے والا معلوم نہیں ہوسکا کون ہے۔ اس خواب کی بنا پر وہاں کی حاضری ضروری ہے۔"[9]

شاید اسی حاضری کے بعد ہی اقبال نے مجدد الف ثانی سے اپنی عقیدت کا اظہار بالِ جبریل کی اس نظم میں کیا جس کا عنوان ہے "پنجاب کے پیرزادوں سے" اس کے پہلے چار شعر یہ ہیں:

حاضر ہوا میں شیخ مجدد کی لحد پر
وہ خاک کہ ہے زیرِ فلک مطلعِ انوار
اس خاک کے ذرّوں سے ہیں شرمندہ ستارے
اس خاک میں پوشیدہ ہے وہ صاحبِ اسرار
گردن نہ جھکی جس کی جہانگیر کے آگے
جس کے نفسِ گرم سے ہے گرمیٔ احرار
وہ ہند میں سرمایۂ ملّت کا نگہباں
اللہ نے بروقت کیا جس کو خبردار

اقبال نے برصغیر کے دوسرے اولیائے کرام میں سے کسی کو اس قسم کے الفاظ میں یاد نہیں کیا۔ مجدد صاحب اقبال کے خیال میں وہ "صاحبِ اسرار" تھے اور سرمایۂ ملت کے ایسے نگہبان جن کو اللہ نے ملت پر آنے والے بُرے وقت سے خبردار کیا اور جن کے نفس گرم سے مردانِ حر نے حرارت پائی۔ بالِ جبریل ہی کی ایک غزل میں یہ شعر بھی ہے:

تین سو سال سے ہیں ہند کے مے خانے بند
اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی

تین سو سال کے ذکر سے صاف مجدد صاحب کے پیغام کی طرف اشارہ ہے۔ اقبال نے اس پیغام کی طرف اُس وقت رجوع کیا جب اُن کو یقین ہوگیا کہ "وقت کا تقاضا" یہی ہے۔ مجدد الف ثانی نے جب وحدت وجود کے فلسفے کی مخالفت کی تھی تو اس کی وجہ ایک تو مذہبی فکر میں وہ انتشار تھا جو اکبر کے عہد حکومت میں دینِ الٰہی کے شاخسانے سے پیدا ہوا تھا اور دوسرے یہ کہ خود ہندوؤں میں احیائے مذہب کی تحریک کے آثار نمایاں ہونے لگے تھے۔ اقبال کے زمانے یعنی ۱۸۵۷ء کے بعد برطانوی

اقتدار کے دوران تو ہندو مسلم اختلافات نے بتدریج بڑی مخدوش صورت اختیار کر لی تھی۔ مختلف عوامل کی بنا پر جن کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں ہندو اکثریت کے مقابلے میں مسلمان اقلیت کو من حیث القوم اپنی بقا کا مسئلہ درپیش تھا۔ گویا حالات مجدد الف ثانی صاحب کے زمانے سے کہیں زیادہ نازک اور خطرناک تھے لہٰذا اقبال نے بھی وحدت وجود کے بھائی چارے اور صلح کل کا اصول ترک کیا اور مسلمان قوم کو علیحدگی اور اپنے حقوق کی پاسبانی کا درس دیا اور آخر ۱۹۳۰ء میں ہندو اور مسلم اکثریتی علاقوں کی بنیاد پر برصغیر کی تقسیم کی تجویز پیش کی۔

اس ساری گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ اقبال بیسویں صدی میں مجدد الف ثانی کے جانشین ثابت ہوئے۔ انھوں نے برصغیر کے خاص حالات کے پیش نظر اجتماعی زندگی میں وحدت وجود کو قابل عمل نہیں سمجھا اور اسے خیرباد کہہ دیا مگر مجدد صاحب ہی کی طرح اسے یکسر مسترد بھی نہیں کیا بلکہ فلسفیانہ سطح پر وہ آخر تک اس کے قائل رہے۔ ان کا یہ اعتراف ان کے خطوط میں موجود ہے کہ ان کا فطری اور آبائی رجحان وحدت وجود کی طرف تھا اور اسے ترک کرنے میں انھیں "ایک خوف ناک دماغی اور قلبی جہاد کرنا پڑا"۔

اس جہاد میں اقبال شاعری کی حد تک تو کامیاب رہے مگر ان کے "خطبات مدراس" میں صورت حال مختلف ہے۔ یہاں انھوں نے ابن عربی، منصور حلاج، عراقی، بایزید بسطامی اور دوسرے مشاہیر وجودی صوفی شعرا سے بلا تکلف اخذ و استفادہ کیا ہے اور ان کی آرا کو اپنایا ہے۔ اس لیے بعض ناقدین کا یہ کہنا کہ اقبال کے فکر و نظر کا آغاز بھی وحدت وجود سے ہوا تھا اور انجام بھی اس پر ہوا، کچھ ایسا غلط نہیں۔

اب میں ایسی چند خصوصیات کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو تصوف سے ہمارے شعرا کی دل بستگی کی وجہ سے ہماری شاعری میں داخل ہوئیں اور ان کی پہچان بن گئیں۔ مثلاً ہمارے صوفیہ اور شعرا نے واعظ و ملّا اور زاہد و شیخ کے جبر و اکراہ اور ظاہر داریوں سے جنھیں حافظ نے "ناز و کرشمہ بر سر منبر" کا نام دیا تھا ہمیشہ اپنی ناخوشی اور بیزاری کا اظہار کیا ہے اور اکثر انھیں اپنی طنز و تنقید کا ہدف بنایا ہے۔ یہ دراصل زاہدیت کے خلاف ایک احتجاج ہے کیوں کہ وہ محض پابستہ رسوم و قیود ہے اور اس صدق و صفا اور قلبی جذب و کیف سے خالی ہے جو صوفیہ کے نزدیک مذہب کی

حقیقی غرض وغایت ہے۔ یہ طرزِ خیال رومی سے لے کر اقبال تک مسلسل روایت کی شکل میں نظر آتی ہے جس میں حافظ وسعدی بھی شامل ہیں اور میر وغالب بھی، مگر اس احتجاج کی ایک اور نسبتاً زیادہ وقیع صورت جسے وحدت وجود کے تصور سے بڑی گہری نسبت ہے بلکہ اسے اسی کا شاخسانہ کہنا چاہیے، یہ ہے کہ ہمارے شعرا مذہبی عقیدے کے اعتبار سے اسلام کے پیرو ہونے کے باوجود اپنی شاعری میں کفر کا کلمہ پڑھتے تھے۔ یہی حال فارسی سے حکیم سنائی سے جامی تک کے صوفی شعرا کا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ اُردو پر فارسی شاعری کی اس روایت کا اثر تھا تو یہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے کہ اس کفر کی ماہیت اور نوعیت کیا ہے۔ یہ کس تصور یا ذہنی کیفیت کا ترجمان ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری میں کفر ایک شاعرانہ تمثیل ہے جسے شاعر نے اپنے حرف مطلب کے اظہار کے لیے اپنا رکھا ہے۔ اس کی تفصیل کچھ یوں ہے کہ شاعر کے خیال میں زاہدیت کی فضا اتنی تنگ اور محدود ہے اور اس میں انسان کے وجدان وشعور اور فکر واحساس پر اتنی پابندیاں ہیں کہ انسان کی شخصیت پنپنے اور سنورنے کے بجائے سکڑ سمٹ کر رہ جاتی ہے۔ شاعر زاہدیت کی اس گھٹی ہوئی فضا اور رسمیت کے عوض اپنے فکر واحساس کی آزادی کو تج دینے پر آمادہ نہیں۔ اس کے نظام اقدار میں روشن خیالی، کشادہ دلی اور وسیع النظری کو خاص اہمیت حاصل ہے کیوں کہ یہ وہ عناصر ہیں جو انسانی شخصیت کی نشوونما اور ترقی اور اس کی صلاحیتوں کو اُبھارنے اور ایک بھرپور زندگی گزارنے کے لیے ضروری ہیں۔ ان عناصر سے جو فضا ترتیب پاتی ہے اس کو ان شعرا نے کفر سے تعبیر کیا ہے۔ اس قسم کی فضا انسانی فطرت کی ایک کیفیت بھی ہے اور اس کی ایک طلب بھی۔ اس سے کسی کے ایمان میں خلل نہیں پڑ سکتا کیونکہ اسلام خود دینِ فطرت ہے یوں نہ ہوتا بھلا امیر خسرو جیسا ولی باصفا کیسے پکار اُٹھتا:

کافر عشقم مسلمانی مرا درکار نیست
ہر رگِ من تار گشتہ، حاجتِ زنار نیست

جب ایک دفعہ کفر کی تمثیل کو شاعری میں قبول کر لیا گیا تو اس کے دوسرے لوازمات یعنی بُت خانہ و دیر اور قشقہ و زنار کے ذکر نے بھی رواج پایا۔ اس کے ساتھ مے خانے کی بساط بچھی تو ساغر ومینا کھنکے اور خرام ساقی وصدائے چنگ کے درمیان رندوں کی ہاؤہو کے نعرے گونجے۔ غرض ہمارے شعرا نے

اپنے تخیل کے زور سے ایک پورا نگار خانہ آباد کر لیا۔ اب اس نگار خانے کی کچھ تصویریں دیکھیے :

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

کفر کچھ چاہیے اسلام کی رونق کے لیے
حُسن زنّار ہے تسبیح سلیمانی کا

اُداسیاں تھیں مری خانقہ میں قابلِ سیر
صنم کدے میں تو ٹک آ کے جی لگا بھی ہے — میر

دیکھا جو حرم کو تو نہیں دیر کی وسعت
اس گھر کی فضا کر گیا معمار فراموش

جب پھونکیے ناقوسِ صنم خانۂ دل شیخ
کعبے کا ترے وجد میں دیوار و در آوے — سودا

وفاداری بہ شرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

نہیں کچھ سُبحہ و زنّار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے — غالب

دیکھیے اقبال نے حرم و دیر کی رسومات کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے خالقِ حقیقی سے انسان کے بلاواسطہ رشتے کو کیسے بے لاگ اور بے باک طریقے سے اور عبودیت کے کیسے زندہ خلوص کے ساتھ ظاہر کیا ہے :

کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اُٹھا دو
حق را بہ سجودے صنماں را بہ طوافے
بہتر ہے چراغ حرم و دیر بجھا دو
میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے
میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو
تہذیبِ نوی کارگہِ شیشہ گراں ہے
آدابِ جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو

کفر کی تمثیل کے ساتھ جنون و عشق کی اصطلاحیں بھی منسلک ہیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ کفر، جنوں اور عشق فارسی اور اُردو شاعری کی ایک مثلث قدیم کے تین زاویے ہیں۔ جنوں اور عشق کے تصورات بھی دراصل تصوّف ہی سے ماخوذ ہیں۔ معرفتِ الٰہی اور ادراکِ حقیقت کا وہ طریقہ جو عقل و خرد اور استدلال پر انحصار کرتا ہے صوفیہ کے نزدیک ناقص اور ناقابلِ اعتبار ہے' مولانا روم کے شعر ہیں :

پائے استدلالیاں چوبیں بود
پائے چوبیں سخت بے تمکیں بود

گر بہ استدلال کارِ دیں بُدے
فخر رازی رازدانِ دیں بُدے

معرفتِ الٰہی اور ادراکِ حقیقت کا صحیح طریقہ صوفیہ کے نزدیک کشف و اشراق ہے۔ انسان اپنی اس صلاحیت کو تزکیۂ نفس اور صفائے قلب کی ریاضتوں سے جلا دے سکتا ہے۔ مولانا روم ہی کا ایک اور شعر ہے :

آئینہ دل چوں شود صافی و پاک
نقش ہا بینی بروں از آب و خاک

گویا صوفیہ کے نزدیک آئینۂ دل پاک و صاف ہو تو وہ آب و گل کے جہان سے ماورا نقوش بھی دیکھ سکتا

ہے۔ چنانچہ میر نے کہا ہے:

دل نے ہم کو مثالِ آئینہ
ایک عالم سے روشناس کیا

اور غالب نے اس خیال کو کہ تمام موجودات میں دل کا آئینہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے، اس طرح ظاہر کیا ہے:

از مہر تا بہ ذرّہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

صوفیہ کے کشفی اور اشراقی طریقے کا تعلق دل سے ہے اور عقل وخرد کا تعلق دماغ سے۔ عقل وخرد سے خبر حاصل ہوتی ہے اور کشف و اشراق سے منظر۔ دل ہی عشق وجنوں کا مرکز ہے۔ چنانچہ تصوف سے متاثر شاعری میں ہمیشہ عقل وخرد کے مقابلے میں عشق وجنوں کو سراہا گیا ہے۔ اس سلسلے میں اہل خرد پر غالب کی طنز ملاحظہ ہو:

ہیں اہل خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیٔ رسم و رہِ عام بہت ہے

مگر غالب جنوں کے قائل ہونے کے باوجود عقل کی دروں بینی کی اہلیت بھی رکھتے تھے۔ چنانچہ انھیں اس کا بھی اندازہ تھا کہ دل کی آگہی کے طفیل امید وبیم کی کش مکش ایک بلائے بے درماں بھی بن سکتی ہے!

شکوہ وشکر کو ثمر بیم واُمید کا سمجھ
خانۂ آگہی خراب دل نہ سمجھ بلا سمجھ

اور آگہی کے آشوب کو برداشت کرنے کے لیے اک گونہ بے خودی کا سہارا بھی لینا پڑتا ہے:

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خط ایاغ کا

اقبال کے ہاں بھی دل کی آگہی کی کیفیتوں کا بیان اکثر ہوا ہے۔ مثلاً "ساقی نامہ" کے یہ رواں دواں شعر دیکھیے:

مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں
مرے دل کی پوشیدہ بیتابیاں
مرے نالۂ نیم شب کا نیاز
مری خلوت و انجمن کا گداز
امنگیں مری آرزوئیں مری
اُمیدیں مری جستجوئیں مری
مرا دل مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات

اقبال کے دل کو بھی گمانوں کے لشکر نے میدان کارزار بنا رکھا تھا مگر وہ خوش قسمت تھے کہ ان کو یقین کا ثبات بھی میسر تھا۔

شاعری میں جب جنوں کی اصطلاح آئی تو اس کے ساتھ ایک طرف تو دشت و صحرا، چاکِ دامن اور چاک گریباں، خارِ مغیلاں اور آبلہ پائی کا ذکر عام ہوا اور دوسری طرف بہار میں موج، ہوا اور جرس گل کی صدا پر دیوانوں کی زنجیر پا کا شور اُٹھا۔ ہمارے شعرا نے اپنے زورِ تخیل سے اسی قسم کا ایک نگار خانہ یہاں بھی تیار کر لیا جیسا انھوں نے کفر کے لوازمات سے تیار کیا تھا۔ اب اس نگار خانے کی کچھ تصویریں بھی ملاحظہ فرمائیے:۔

جب جنوں سے ہمیں توسّل تھا
اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا

پھر موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی، زنجیر نظر آئی

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
میر

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

ہے سنگ پر براتِ معاشِ جنونِ عشق
یعنی ہنوز منّتِ طفلاں اُٹھائیے

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اُٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر
غالب

اقبال کے کلام میں تو جنوں کے بارے میں اشعار کا کوئی شمار نہیں۔ اس لیے کہ جنوں ان کے ہاں ایک عقیدہ بھی ہے ایک ایسا ذہنی رویّہ بھی جس کی انھوں نے عمر بھر پرورش کی ہے۔ بانگِ درا کے زمانے کا ایک شعر ہے :

الٰہی عقلِ خجستہ پے کو ذرا سی دیوانگی سکھا دے
اسے ہے سودائے بخیہ کاری مجھے سرِ پیرہن نہیں ہے

اور پھر بالِ جبریل میں وہ وقت آیا جب اقبال نے اپنی آواز سے خود اثر لیتے ہوئے بڑے

اعتماد سے کہا:

یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز ونشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

اب میں اقبال کے چند ایسے شعر آپ کو سناؤں گا جو ملائے مکتب کے خیال میں تو شاید کفر کی سرحدوں کو چھو گئے ہیں مگر جیسا کہ ہم نے دیکھا شاعری میں اس قسم کا کفر روا سمجھا گیا ہے:

کمالِ جوشِ جنوں میں رہا میں گرمِ طواف
خدا کا شکر سلامت رہا حرم کا غلاف

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں

مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے

غرض یہ کہ اردو شاعروں کے جنوں کے تصور میں محض آوارگیٔ کوہ بیاباں ہی نہیں ایک ذوق وشوق ایک کوشش وکاوش ایک طلب وتمنّا اور آرزومندی کا تصور بھی شامل ہے۔ یہ تصور شاعر کو دل وجان سے عزیز ہے اس لیے کہ وہ زندگی کی ایک اعلیٰ سطح کی علامت ہے۔

ہماری شاعری میں جنوں اور عشق اکثر ہم معنی الفاظ کی صورت میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ غالب کے جو اشعار میں نے ابھی آپ کو سنائے ان میں جنونِ عشق کی ترکیب بھی موجود ہے۔ غالب تو عشق کو اصطلاحی نہیں لغوی معنوں میں بھی جنون سمجھتے تھے۔ ان کا مشہور شعر ہے:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

ظاہر ہے کہ یہاں غالب جس عشق کا ذکر کر رہے ہیں وہ انسانوں کا عشق بھی ہوسکتا ہے۔ میرؔ

غالب اور اقبال کے ہاں عشق کے کیا معنی رہے ہیں اس کی بحث ذرا بعد میں آئے گی۔ فی الحال مجھے یہ کہنا ہے کہ عشق وحدت وجود کے تصور میں ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ابن عربی کی وہ نظم یاد کیجیے جس کا ترجمہ میں نے کچھ دیر ہوئی آپ کو سنایا تھا۔ اس کا آخری مصرع یہی ہے کہ میرا دین بھی عشق ہے اور میرا ایمان بھی عشق ہے۔ عشق حقیقی یعنی خدا کا عشق تو تصوف کا خاص موضوع ہے لیکن چونکہ کائنات حسن حقیقی کی مظہر ہے اس لیے صوفیہ کو اس کی ہر شے حسین لگتی ہے اور ہر شے کی طرف ان کا دل مائل ہوتا ہے لہٰذا عشق مجازی یعنی انسانوں کے درمیان عشق بھی اس میں شامل ہے۔

مولانا روم کا شعر ہے :

ازانم مُبتلائے ماہ رویاں
کہ از حُسنش درایشاں صد نشاں است

عراقی نے یہی بات ایک اور رنگ میں کہی ہے :

وز روئے آں کہ رونقِ خوباں ز روئے تست
وائم نظارہ رُخِ خوبانم آرزو است

یہاں ہمیں عشق مجازی ہی سے سروکار رہے گا یعنی وہ عشق جو انسانوں کے درمیان ہوتا ہے جس میں نفسانی خواہش اور جنسیت بھی ہو سکتی ہے اور اس کے ساتھ جذباتی قرب و یگانگت، خلوص و نیاز اور سپردگی بھی۔ مگر ہماری شعری روایت میں اکثر عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی اس طرح ایک دوسرے سے پیوست ہیں کہ ان کو جُدا جُدا کر کے دیکھنا مشکل ہو جاتا ہے اور پھر یہ بہت کچھ قاری کی اپنی افتاد مزاج اور رجحان طبیعت پر بھی منحصر ہے۔ اکثر عشقیہ اشعار کی بہ یک وقت دونوں قسم کی تفسیر کی جا سکتی ہے۔ ایک اور مشکل یہ ہے کہ شعری روایت میں عشقیہ شاعری کی زبان اتنی عام پسند اور مقبول ہو چکی ہے کہ شاعر کا مافیہ کچھ ہی ہو وہ سہارا اسی زبان کا لیتا ہے۔ فیض صاحب انقلاب زندہ باد کی بات بھی جمالِ لب و رُخسار کے حوالے سے کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں اب اقبال کے کچھ ایسے اشعار آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں جو اس زمانے کی یادگار ہیں جب وہ عشقِ مجازی کی منزل سے دور نکل چکے تھے مگر اظہار و بیان میں انھوں نے وہی رعایتیں ملحوظ رکھی ہیں جو عشقِ مجازی سے مخصوص ہیں، اشعار یہ ہیں :

میں تو نیاز ہوں مجھ سے حجاب ہی اولیٰ
کہ دل سے بڑھ کے ہے میری نگاہ بے قابو

عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں

کہہ گئیں رازِ محبت پردہ داری ہائے شوق
تھی فغاں وہ بھی جسے ضبطِ فغاں سمجھا تھا میں

تجھے یاد کیا نہیں ہے مرے دل کا وہ زمانہ
وہ ادب گہہِ محبت وہ نگہ کا تازیانہ

عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب

ان اشعار کی تفسیر آپ جو چاہیں کریں، اقبال نے یہاں جو کچھ بھی کہا ہے عشقیہ شاعری کی زبان میں کہا ہے۔ اس عشقیہ شاعری کی زبان میں کہ جس میں تصوّف کا رنگ بھی شامل ہے اور تو اور ذرا فراق صاحب کی ایک غزل کا حال سنیے جس میں انھوں نے صراحتاً ایک خاص شخص یعنی اپنے "شامِ عیادت" کے محبوب سے خطاب کے دوران یہ شعر بھی کہے ہیں:

تجھی سے رونقِ بزمِ حیات ہے اے دوست
تجھی سے انجمنِ مہر و ماہ روشن ہے
تری نظر سے عبارت جہاں کے نقش و نگار
یہ کائنات شعاعِ نگاہِ پُرفن ہے

ہوا سنکتی ہوئی رات جگمگاتی ہوئی

یہ آہٹیں ہیں تری ہی، ترا ہی دامن ہے

کوئی تصوف پسند قاری اگر ان اشعار میں محبوبِ حقیقی سے عشقِ حقیقی کے اظہار کا جلوہ دیکھے تو کیا آپ اسے اس کی غلط بینی قرار دیں گے؟ اقبال اور فراق کے اشعار سے یہ مثالیں میں نے اپنی اس گذارش کے ثبوت میں پیش کی ہیں۔ ہماری شعری روایت میں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ ایک پر دوسرے کا گمان ہونا عین ممکن ہے۔

بہر حال جیسا کہ میں نے عرض کیا ہمیں عشقِ مجازی ہی سے سروکار رہے گا جو میر کی شاعری میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور میر کے عشق میں میر کی شخصیت بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اس بات کی وضاحت میں یہ عرض کروں گا کہ میر کے لیے عشق کوئی ایسا فروعی اور سطحی جذبہ نہیں جو دل بہلانے یا وقت گزارنے کے لیے عارضی طور پر اپنے اوپر طاری کر لیا جائے اور پھر سے تہہ کر کے رکھ دیا جائے۔ میر کا عشق ان کے لیے ایک ایسا بھرپور اور ہمہ گیر تجربہ ہے کہ اس میں میر کی پوری شخصیت منہمک نظر آتی ہے اور وہ اس کا معروضی شعور بھی رکھتے ہیں:

مثالِ سایہ محبت میں جال اپنا ہوں

تمھارے ساتھ گرفتار حال اپنا ہوں

اس شعر میں عشق کے بارے میں میر نے جو دروں بینی دکھائی ہے وہ عشقیہ کے کئی اور پہلوؤں کی نقاب کشائی میں بھی نمایاں ہے:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ

نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

کہتا تھا کسی سے کچھ تکتا تھا کسی کا منہ

کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا

وصل و ہجراں سی جو دو منزل ہیں راہِ عشق کی

دل غریب ان میں خدا جانے کہاں مارا گیا

کچھ نہ دیکھا پھر بجز یک شعلۂ پرپیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

مستقل رونے سے شاید کہ بجھے آتشِ دل
ایک دو آنسو تو اور آگ لگا دیتے ہیں

ہوگا کسی دیوار کے سائے میں پڑا میر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

اس آخری شعر کی تہہ دار رمزیت کا تو کوئی جواب نہیں۔ یہاں میر نے محبت میں اپنی حالت پر ترس بھی کھایا ہے اور طنز بھی کی ہے مگر اس پیار اور چمکار کے ساتھ کہ جو صرف میر ہی سے ممکن تھا۔ اس دیوانگیٔ شوق کا یہ عالم ہے:

دلِ پُرخوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

شرابِ عشق میسر ہوئی جسے یک شب
پھر اس کو روزِ قیامت تلک خمار رہا

عشق میں طبیعت کی یہی استقامت اور شعروں میں اس طرح ظاہر ہوتی ہے:

اپنا نہیں یہ طور کسی اور کو دیکھیں
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

کنارا یوں کیا جاتا نہیں پھر
اگر پائے محبت درمیاں ہو

اب تو گلے بندھا ہے زنجیرِ طوق ہونا
عشق و جنوں کے اپنے ناموس دار ہم ہیں

دل کے ویران ہونے پر بھی محبت کے داغ کی روشنی قائم رہتی ہے:

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں ایک داغ
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

میں نے جب عرض کیا تھا کہ میر کی پوری شخصیت عشق میں منہمک نظر آتی ہے تو اس کا ایک اور مطلب یہ بھی تھا کہ میر عشق کو دوسرے مسائل سے بے نیاز یا الگ ہو کر نہیں بلکہ ان کے سیاق و سباق میں دیکھتے ہیں:

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

جگر کاوی، ناکامی دُنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

اور جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں یہ مصائب صرف میر کی ذاتی زندگی ہی سے متعلق نہیں تھے۔ انھیں اُن مصائب کا بھی پورا احساس تھا جو ان کے زمانے میں اجتماعی زندگی کو پیش آتے رہے۔ گویا غم عشق اور غم روزگار ساتھ ساتھ ان کو اور ان کی شاعری کو متاثر کرتے رہے۔ غم عشق کو محسوس کرنے میں کچھ ان کی اپنی رقت آمیز طبیعت کا اثر بھی شامل تھا اور یہ اثر اس وقت زیادہ نمایاں ہو جاتا تھا جب وہ عشق میں اپنی حالت پر غور کر رہے ہوں:

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس طرح کے جینے کو کہاں سے جگر آوے

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

یہ میر کی عشقیہ شاعری کا ایک رنگ ہے۔ اب میں آپ کو کچھ ایسے شعر سُناتا ہوں جن میں میر نے محبوب سے اس کی بے اعتنائی کی شکایت کی ہے، بالکل فطری انداز میں خالص انسانی سطح پر

اور ضبط و احتیاط کے ساتھ۔ حالانکہ یہ بڑا نازک مقام تھا۔ لہجے میں وہ ساری حسرت اُتر آئی ہے جو دل میں بھری تھی مگر کسی قسم کی تلخی کا شائبہ تک نہیں :

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دُعا کر چلے
جو تجھ بن نہ جینے کا کہتے تھے ہم
تو اس عہد کو اب وفا کر چلے
کوئی نا اُمیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

دور ہونے کا ہم سے وقت ہے کیا
پوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک

وجہِ بے گانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

میر جیسی غمزدگی اور ان جیسی آنسوؤں میں ڈھلی ہوئی آواز اُردو کے کسی اور شاعر کے حصے میں نہیں آئی۔ چنانچہ انھوں نے خود کہا ہے :

میں جو بولا کہا کہ یہ آواز
اسی خانہ خراب کی سی ہے

اس ”خانہ خراب“ کو اپنی شاعری کے ایک لامتناہی سلسلہ کرب و بلا ہونے کا بھی پورا احساس تھا :

ہر صبح غموں میں شام کی ہے میں نے

خونابہ کشی مدام کی ہے میں نے

یہ مہلت کم کہ جس کو کہتے ہیں عمر

مرمر کے غرض تمام کی ہے میں نے

ہاں کبھی کبھی وہ اپنے آپ سے یہ بھی کہہ لیتے تھے:

صبر بھی کرلو بلا پر میرجی صاحب کبھی

جب نہ تب رونا ہی دھونا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

کچھ میر کی اپنی طبیعت کی نرمی اور گداز نے کچھ ان کی دکھ بھری زندگی کے تجربات نے ان کی شاعری کو وہ لب ولہجہ اور وہ اثر انگیزی عطا کردی تھی جسے میر کا انداز کہا گیا ہے اور جس پر اُردو کے اکثر شاعروں نے للچائی ہوئی نظر ڈالی ہے۔ ذوق کا وہ شعر تو آپ کو یاد ہوگا:

نہ ہوا پر نہ ہو میر کا انداز نصیب

ذوق یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

ذاتی طور پر مجھے جب بھی یہ شعر یاد آتا ہے تو میں سوچتا ہوں کہ ذوق نے یہ کیوں کر سمجھ لیا کہ محض زور مارنے سے غزل میں میر کا انداز پیدا ہوسکتا ہے۔ میر کا انداز تو میر کی شخصیت اور زندگی کو ہر رنگ میں قبول کرنے کی اس صلاحیت کی دین تھی جس کی تربیت اور پرورش کرنے کے لیے اس قسم کی روحانی تپسیا کرنی پڑتی ہے جس کا ذکر میر نے اپنے ان اشعار میں کیا ہے:

جفائیں دیکھ لیاں، کج ادائیاں دیکھیں

بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں

تمام عمر میں، ناکامیوں سے کام لیا

اس شعر میں کلیدی لفظ سلیقہ ہے جس کی بدولت میر نے ناکامیوں سے کام لیا۔ یہ لفظ میر کے کچھ اور اشعار میں بھی استعمال ہوا ہے:

شرط سلیقہ ہے ہر ایک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

تمنائے دل کے لیے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

مصرع کبھی کبھی کوئی موزوں کروں ہوں میں
کس خوش سلیقگی سے جگر خوں کروں ہوں میں

زندگی، عشق اور شاعری میں سلیقے اور ہنر کے علاوہ میر نے عشق میں ادب بھی سیکھا تھا۔

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

پھر میر کے خیال میں عاشق کو محبوب سے ملنے کا ڈھب بھی آنا چاہیے:

مجھی کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا
نہیں تقصیر اس ناآشنا کی

عشق دیوانگی اور جنوں ہی سہی مگر شعور یہاں بھی لازم ہے:

خوش ہیں دیوانگیٔ میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

سلیقہ، ہنر، ادب، ڈھب، شعور، یہ وہ اسالیب ہیں جنھیں میر نے زندگی اور عشق میں مٹ مٹ کے سیکھا اور ملحوظ رکھا ہے۔ یہ میر کی سلامت روی کا ثبوت ہے کہ وہ اپنی تمام تر بے دماغی بد دماغی، غم پرستی اور یاسیت کے باوجود ان اثباتی عناصر کو اپنی شخصیت کا جزو بنانے کے اہل تھے۔ اس اہلیت میں کچھ حصہ تو ان کے کلاسیکی مزاج اور متصوفانہ تربیت کا رہا ہوگا اور کچھ اس جمے ہوئے معاشرے کا کہ جس میں میر نے زندگی گزاری جس میں اقدار اور آداب و رسوم کے معیار قائم تھے جو سب افراد کے لیے قابلِ احترام تھے اور سب انھیں اس طرح تسلیم کیے ہوئے تھے کہ ان سے

انحراف کی توقع بھی نہیں کی جاتی تھی۔ اس پورے تہذیبی رویّے کو میر نے اپنے ایک شعر میں یوں بند کیا ہے :

چارہ گری بیماریٔ دل کی رسمِ شہرِ حُسن نہیں
ورنہ دلبرِ ناداں بھی اس درد کا چارہ جانے ہے

ذرا اس شعر پر غور کیجیے، عاشق کو معلوم ہے کہ اس کے درد کا چارہ محبوب کے پاس ہے مگر چارہ گری، شہرِ حسن کے آداب و رسوم میں شامل نہیں لہٰذا محبوب مجبور ہے اور عاشق کو اس کی یہ مجبوری بغیر کسی گلے شکوے کے قبول ہے۔

میر کے ہاں اس قسم کی تسلیم و رضا کے جو نمونے ملتے ہیں وہ غالب کے ہاں ناپید ہیں۔ اس لیے کہ غالب کو اپنی انفرادیت کا شدید احساس تھا اور اس کے اثبات پر اصرار بھی۔ لہٰذا وہ کسی معاشرتی یا اجتماعی اصول کی پابندی کو لازمی نہیں سمجھتے تھے۔ غالب نے یہ تو مانا :

ریختہ کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

مگر کبھی میر کا انداز اپنانے کی خواہش کا اظہار نہیں کیا۔ شاید ان کے دل میں یہ خواہش پیدا ہی نہ ہوئی ہو۔ ان کی شخصیت کا خمیر اور قسم کی مٹی سے اُٹھا تھا۔ چنانچہ انھوں نے اردو شاعری کے میدان میں ایک نئی عمارت تعمیر کی جو میر کی عمارت سے بہت مختلف ہے۔ غالب کی عشقیہ شاعری پر بھی میر کی عشقیہ شاعری کا سایہ نہیں پڑا۔ بات یہ ہے کہ عشق نے غالب کی شخصیت کو اس حد تک متاثر نہیں کیا تھا جتنا ان کی شخصیت نے ان کے عشق کو۔ عشق ان کے ہاں میر کی طرح ہمہ گیر تجربے کی حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ ان کے لیے محض ایک دلپذیر جذبہ تھا اور میر کے لیے ان کی زندگی۔ غالب نے اپنے آپ کو عشق کے ہاتھوں مکمل طور پر تسخیر نہیں ہونے دیا۔ ان کو اپنی شخصیت پر اتنا ناز تھا اور وہ اپنی ذات میں اتنے محو تھے کہ ان کے لیے محبوب کے سامنے اپنے آپ کو کھو دینا مشکل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی عشقیہ شاعری میں نہ میر کا سا عجز و نیاز ہے اور نہ سپردگی و سرشاری کا وہ انداز۔ غالب کا دماغ اتنا قوی ہے اور ان کے دل پر اس طرح حاوی کہ ان کا دل کسی پر ٹوٹ کے آنے کی نادانی کر ہی نہیں سکتا۔ وہ دیوانگی کا دعویٰ کرنے کے باوجود دوست کا فریب کھانے پر تیار نہیں تھے بلکہ اسے

فریب دینا انھوں نے اپنا کام ٹھہرالیا تھا:

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

اس کینڈے کا شعر آپ کو پوری اُردو شاعری میں نہیں ملے گا۔ غالب تو محبوب سے بے نیاز ہو کر اس کے حسن وجمال کے تصوّر کی رعنائیٔ خیال ہی سے اپنی تشفی کا سامان پیدا کر لیتے تھے:

نہیں نگار کو اُلفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے

اسے غالب کی خود پسندی کا شاخسانہ ہی کہنا چاہیے کہ ان کے ہاں محبوب کے مقابلے میں اپنی برتری کا احساس کچھ زیادہ ہی پایا جاتا ہے:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی

تو نے تری افسردہ کیا وحشتِ دل کو
معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیوں پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

کبھی کبھی تو وہ محبوب کو ایک ایسا مدمقابل سمجھنے لگتے ہیں کہ جس سے بہر طور نمٹنا ہے:

عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

یہ سب کچھ کہنے کے بعد میں یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ وہ جو غالب نے اپنے بارے میں کہا تھا کہ "تھی نگہ میری نہاں خانۂ دل کی نقاب" تو اس کی بدولت غالب نے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جن میں کہیں عاشق اور کہیں محبوب کی نفسیاتی کیفیات کو نہایت حُسن و خوبی سے بے نقاب کیا گیا ہے۔ ان میں سے چند ایک اشعار سنیے:

میں نامراد دل کی تسلی کو کیا کروں
مانا کہ تیرے رُخ سے نگہ کامیاب ہے

جان کر کیجے تغافل کہ کچھ اُمید بھی ہو
یہ نگاہِ غلط انداز تو سم ہے ہم کو

کس منہ سے شکر کیجیے اس لطفِ خاص کا
پرسش ہے اور پائے سخن درمیاں نہیں

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گذر یاد آیا

دیکھنا تقریر کی لذّت کہ جو اُس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

رنگِ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

اور پھر وہ بے مثال غزل کہ جسے محبوب کے حُسن و رعنائی اور عاشق کے ذوق و شوق کا ترانہ کہنا چاہیے اور جس کا مطلع ہے:

مدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

اس غزل میں یہ دو شعر ایک اور نقطۂ نظر سے بھی قابلِ توجہ ہیں:

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے
پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

یہاں غالب نے واقعی اپنی خود پسندی کا حصار توڑ دیا ہے اور عشق کی راہ میں پندار کے صنم کدے کو ویران کر کے متاعِ عقل و دل و جاں کا نذرانہ پیش کیا ہے۔ غالب کے جو اشعار میں نے آپ کی خدمت میں پیش کیے ہیں ان سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا کہ غالب کی عشقیہ شاعری میں ان کی شخصی خصوصیات صاف جھلکتی نظر آتی ہیں۔ اس میں ایک خاص انفرادیت پائی جاتی ہے۔ طرزِ میر کی تو بُری بھلی پیروی ہوئی ہے مگر طرزِ غالب کی پیروی کی بہت کم جرأت کی گئی ہے۔

اقبال تک پہنچتے پہنچتے اُردو شاعری میں ایسا انقلاب آیا کہ انسانی عشق کی وہ تصویریں جو ہم نے میر و غالب کے ہاں دیکھی ہیں، اقبال کے ہاں نظر نہیں آتیں اور اگر نظر آتی بھی ہیں تو بس سرسری طور پر۔ بانگِ درا کی کچھ نظموں اور غزلوں میں اقبال کی شاعری میں عشق کا دردِ نہاں "سازشِ جسم و جاں" نہیں بلکہ "حیاتِ محض کی لرزشِ بے قرار" ہے۔ یہ عشق زندگی کے رازہائے سربستہ کے فہم و ادراک کا ایک ذریعہ بھی ہے اور عمل کا ایک سرچشمہ بھی۔

عقل و دل و نگاہ کا مُرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصوّرات

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

اقبال کا عشق برگساں کے Elan Vital یا جوششِ حیات کے انداز رکھتا ہے۔ یہ ایک تخلیقی قوت ہے جو خودی کو استحکام بخشتی ہے۔ یہ عشق پیہم اعلیٰ مقاصد کی تخلیق کرتا ہے اور ان کا جویا رہتا ہے۔ یہ طلب و آرزو کا ایک عملِ مسلسل ہے، گویا یہ ایک اخلاق اور فعال قوت ہے۔ بانگِ درا ہی کے دور میں اقبال کے ہاں عشق کا یہ تصور اجاگر ہونے لگا تھا اور وہ اسے عقل و خرد کے مقابلے میں افضل و بہتر قرار دینے لگے تھے۔

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

بالِ جبریل اور ضربِ کلیم وغیرہ میں تو اقبال کا پورا کلام تقریباً عشق و خودی ہی کے محوروں کے گرد گھومتا ہے:

کبھی تنہائیٔ کوہ و دمن عشق
کبھی سوز و سرورِ انجمن عشق
کبھی سرمایۂ محراب و منبر
کبھی مولا علی خیبر شکن عشق

"مسجد قرطبہ" اقبال کی عظیم نظم ہے۔ اس کے پہلے بند میں کارِ جہاں کی بے ثباتی اور نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا" کا ذکر کرنے کے بعد مسجد قرطبہ کے نقش میں عشق کو جس طرح رنگِ ثباتِ دوام کا ذمے دار ٹھہرایا ہے وہ ملاحظہ کیجیے:

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ
عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام

تُند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رَو
عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

اے حرمِ قرطبہ عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

آپ نے دیکھا کہ میر و غالب کی عشقیہ شاعری کا تو موازنہ کیا جا سکتا تھا کیونکہ ان کے ہاں بنیادی جذبہ مشترک تھا، اختلاف اس میں تھا کہ انھوں نے اس کے بارے کیا رویّہ اختیار کیا اور اسے اپنی زندگی میں کیا مقام دیا اور یہ اختلاف آخری تجزیے میں ان کی شخصیتوں کے اختلاف پر منتج ہوتا تھا۔ مگر اقبال نے تو عشق کو ایسے معنی دے دیے کہ جو انہی سے منسوب کیے جا سکتے ہیں۔ یہ صرف اور صرف اقبال کا تصورِ عشق ہے جو اپنے اندر قدیم تصوّف اور جدید فلسفے یعنی رومی اور برگساں دونوں کے اثرات کو لیے ہوئے بھی ہے اور اقبال کے منفرد نقطۂ نظر کا ترجمان بھی۔

انسانی عشق جس کا ذکر میر اور غالب کے سلسلے میں ہوا انسان کے بنیادی جذبوں میں سے ہے۔ غم بھی انسان کا ایک بنیادی جذبہ ہے۔ چنانچہ غمِ عشق کا واسطہ انسانوں کے عشقیہ تعلقات سے ہے اور غمِ روزگار کا واسطہ انسان کے ان دُکھوں سے ہے جو اسے اس دنیا میں دوسرے انسانوں کے ساتھ زندگی گزارنے کے دوران پیش آتے ہیں یا جو وہ اپنے اردگرد کی اجتماعی زندگی میں دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ ایک تیسری قسم کا غم وہ ہے جسے غمِ انسانیت کہا جا سکتا ہے۔ اس کا تعلق اس زمین و آسمان کے درمیان کائنات میں انسان کی ہستی سے ہے۔ یہ وہ عظیم الشان آفاقی غم ہے جو دراصل حیات و کائنات اور وجود میں چھپی ہوئی المیت سے متعلق ہے۔ یہ غم دو بنیادی حقیقتوں پر مبنی ہے، ایک تو یہ کہ انسان اپنی تمام صلاحیتوں اور کامرانیوں کے باوجود حیات و کائنات کی بے پناہ قوتوں میں ایک کمزور حیثیت رکھتا ہے اور دوسری یہ کہ اس دنیا میں ہر چیز کی آخری انجام

بہر حال فنا ہے۔ یہی وہ حقیقتیں ہیں جو یونان قدیم اور شیکسپیئر کے المیہ ڈراموں کی بنیاد ہیں۔ میر کے ہاں ان تینوں قسم کے غموں کا بے پایاں احساس اور اظہار پایا جاتا ہے۔ جہاں تک غم عشق کا تعلق ہے وہ میر کے ان تمام عشقیہ اشعار سے جو اب تک آپ کی خدمت میں پیش کیے جا چکے ہیں صاف عیاں ہے، میر کا عشق دراصل غموں کی پوٹ ہے اور ان کی عشقیہ شاعری بھی۔ طولِ کلام کے خوف سے کہ میں غم عشق کے حامل مزید اشعار نظر انداز کرتا ہوں۔ غم روزگار کے بارے میں اشعار کا ذکر بھی اس مضمون کی ابتدا میں آچکا ہے۔ جہاں میں نے یہ عرض کیا تھا کہ میر کی صدی میر کی آواز میں بولتی ہے۔ یہاں میں تیسری قسم کے غم یعنی غم انسانیت کے بارے میں میر کے اشعار کی طرف خاص طور پر توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ آپ دیکھیے گا کہ میر کے ہاں حیات و کائنات کے درمیان انسان کی معذوری اور مجبوری اور اس کے آخری انجام فنا کا شدید احساس پایا جاتا ہے۔

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے
زمیں سخت ہے آسماں دور ہے
بہت سعی کریے تو مر رہیے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

زندگی کرتے ہیں مرنے کے لیے اہلِ جہاں
واقعہ میر ہے درپیش عجب یاروں کو

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سپید و سیاہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

شفا اپنی تقدیر ہی میں نہ تھی
سو مقدور بھر تو دوا کر چلے

اور انسان کی حقیقت کیا ہے؟

ایک وہم نہیں بیش مری ہستیٔ موہوم
اس پر بھی تری خاطرِ نازک پہ گراں ہوں

ہم گرفتار حال ہیں اپنے
طائرِ پر بریدہ کے مانند

آپ نے ملاحظہ کیا کہ میر نے اوپر بیان کی گئی اس حقیقت کو کہ انسان حیات وکائنات کی بے پناہ قوتوں کے سامنے مجبور و معذور ہے، جبر و قدر کے فلسفے سے منسلک کر لیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر فلسفہ وحدت وجود کے ماننے والوں میں بہت عام ہے۔ سوائے مولانا کے کہ جو وحدت وجود کے تو قائل ہیں مگر جبر و قدر کے معاملے ان کا مسلک بین بین ہے۔ وہ جدوجہد، ریاضت اور عمل کا سبق بھی دیتے ہیں۔ اقبال نے البتہ ان کے اس سبق کو بہت آگے بڑھا دیا ہے۔ بہرحال میر تو پوری طرح جبر اور تقدیر پر یقین رکھتے ہیں اور کسی کوشش و کاوش سے تبدیلیٔ حالات کے قائل نہیں۔ بات یہ ہے کہ میر کے زمانے میں تسلیم و رضا معاشرے کا مسلمہ اصول تھا اور اجتماعی سطح پر تغیر کا کوئی تصور موجود نہیں تھا۔ لوگ یہ سمجھتے تھے کہ دنیا جیسی ہے ویسی ہی چلتی رہے گی۔ اس لیے زندگی کو ہر حال میں قبول کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ میر کی شاعری میں اسی فلسفۂ حیات کا اظہار ہے۔

مگر اس سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ میر کے ہاں زندگی کے خوش گوار اور نشاط انگیز پہلوؤں کا کوئی ذکر ہی نہیں۔ میر یہ بھی جانتے تھے:

لذّت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے جینے کا مزا جانا

غالب نے اس خیال کو زیادہ تیکھے اور چبھتے ہوئے انداز میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے جان کھپانے کی لذّت کے بجائے "روشناس خلق ہونے" کو اصلی زندگی کی نشانی بتایا ہے۔

"

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر

نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

مجاں کھپانے" کے علاوہ بھی میر نے جینے کا مزہ پایا تھا اور بہت زیادہ تو نہیں مگر کئی ایک اشعار میں اس کا بڑا پُرلطف اظہار بھی کیا ہے:

رنگِ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں

کیا قافلہ جاتا ہے تو بھی جو چلا چاہے

ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لے کر چھوڑ دیے

بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے

پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

میر ان نیم باز آنکھوں میں

ساری مستی شراب کی سی ہے

چلتے ہو تو چمن کو چلیے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے

پھول کھلے ہیں پات ہرے ہیں کم کم باد و باراں ہے

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہیں جیسے شراب چواتے ہیں

آگے ہو مے خانے کے نکلو عہدِ بادہ گساراں ہے

روایت کے مطابق تو میر مے خانے کے آدمی نہیں تھے مگر مے خانے کی محفل کے بارے میں انھوں نے جو لہکتی ہوئی غزل کہی ہے اس کا جواب تو پوری اُردو شاعری میں شاید ہی مل سکے۔

یارو مجھے معاف رکھو میں نشے میں ہوں

اب دو تو جام خالی ہی دو میں نشے میں ہوں

ایک ایک قرط دور میں یونہی مجھے بھی دو
جامِ شراب پُر نہ کرو میں نشے میں ہوں
مستی سے درہمی ہے مری گفتگو کے بیچ
جو چاہو تم بھی مجھ کو کہو میں نشے میں ہوں
یا ہاتھوں ہاتھ لو مجھے مانندِ جامِ مے
یا تھوڑی دور ساتھ چلو میں نشے میں ہوں
معذور ہوں جو پاؤں مرا بے طرح پڑے
تم سرگراں تو مجھ سے نہ ہو میں نشے میں ہوں

ان پانچ شعروں میں میر نے مے خانے کی محفل کا کیا مکمل نقشہ کھینچا ہے اس میں بے تکلفی، دوست داری، عذر خواہی، سرگرانی، گفتگو میں درہمی اور چال میں لڑکھڑاہٹ، غرض مستی کے عالم کی جملہ خصوصیات آگئی ہیں۔ پھر بحر ایسی چُنی ہے کہ گویا مضمون کی رعایت سے اٹکھیلیاں کر رہی ہے۔ ردیف میں سرشاری کا صاف اظہار ہے۔ میر نے یہ کیفیت اپنے رگ و پے میں نہیں اپنے شبستانِ تخیل ہی میں محسوس کی ہوگی مگر یہ ان کا شاعرانہ کمال ہے کہ وہ اس کے بیان پر ایسی قدرت رکھتے تھے۔

میر کے غم کے مقابلے میں غالب کے غم کی نوعیت مختلف ہے۔ وجود کے المیے کا احساس یعنی وہ غم جسے میں نے آفاقی غم یا غمِ انسانیت کہا ہے، غالب کے ہاں بھی موجود ہے اور اس کی چھوٹ غالب کے کئی اشعار پر پڑتی ہوئی نظر آتی ہے:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

ان اشعار کا تاثر افسردگی اور اُداسی کا تاثر ہے، اس افسردگی اور اُداسی کا تاثر جو زندگی کی حقیقت پر غور کرنے کے بعد طاری ہوتی ہے۔ مگر غالب کو زندگی کی بنیادی اہمیت کا احساس ہوتے ہوئے بھی زندگی سے محبت تھی اور انھوں نے اس کا اظہار بھی میر سے کہیں زیادہ کیا ہے۔ ایک مسلسل اور شدید خواہش زیست غالب کے نقطۂ نظر کا بنیادی عنصر ہے:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا

جا دادِ بادہ نوشی زنداں ہے شش جہت
غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

بر روئے شش جہت درِ آئینہ باز ہے
یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا

بہار گریز پا سہی لیکن آخر بہار ہے۔ نگار بے مہر ہے تو کیا آخر نگار ہے:

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے
نہیں نگار کو اُلفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے

ان دو شعروں میں کیسی پُرخلوص اور بے تاب تمنا کا اظہار ہے:

گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں
طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے

غالب کے ہاں محرومی کی خلش بھی ہے اور غم کا احساس بھی مگر میر کی سی غمزدہ آواز اور لب و لہجہ نہیں۔ بات یہ ہے کہ غالب کا دل اس طرح نہیں دکھتا جس طرح میر کا دل دکھتا تھا اور نہ اُن کا چہرہ میر کے چہرے کی طرح آنسوؤں سے تر ہوتا ہے۔ غالب کی رگوں میں میر سے زیادہ گرم خون دوڑتا تھا' ان کی طبیعت میں زیادہ تب و تاب اور حرکت تھی۔ غالب واقعی "باب نبرد" تھے۔ شاعری سے قطع نظر ذاتی زندگی میں انھوں نے جس عزم و استقلال کا ثبوت دیا وہ پنشن کے مقدمے کی پیروی ہی سے ظاہر ہے۔

جہاں تک غالب کے غم کا تعلق ہے تو اس میں غم عشق کا حصہ تو بہت کم تھا جیسا کہ آپ نے ان عشقیہ اشعار سے خود ہی اندازہ کر لیا ہوگا جو میں نے آپ کی خدمت میں پیش کیے ہیں۔ غالب کا غم یا تو ان کی ذاتی زندگی کے حالات و واقعات سے متعلق تھا یا اجتماعی زندگی کے حالات و واقعات سے یعنی معاشرتی ماحول سے جن کا ذکر ابتدا ہی میں کیا جا چکا ہے۔

ذاتی زندگی میں غم کا ایک عنوان تو وہی پنشن کا مقدمہ تھا جس کی پیروی میں انھوں نے اٹھارہ برس صرف کیے۔ اس زمانے کے فارسی خطوط اس مقدمے کے تذکرے سے بھرے پڑے ہیں۔ بعض قطعات اور قصائد کا موضوع بھی یہی ہے۔ جہاں انھوں نے اپنے مطالبات تک کو بڑی قادر الکلامی سے نظم کر دیا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں جب پنشن بند ہوگئی تو غالب نے تین برس اس کی بحالی کی تگ و دو میں صرف کیے۔ اس کا تذکرہ ان کے اُردو خطوط میں ہے۔ مختصر یہ کہ پنشن کا مقدمہ غالب کی زندگی کا ایک بڑا واقعہ ہے اور امید و بیم کا طویل سلسلہ۔ غالب کی شاعری میں درد کی یہ لے ۱۸۲۷ء کے قریب شروع ہوئی جب ان کی آسودہ حالی کے دن ختم ہو گئے اور غمِ روزگار نے انھیں پریشان کرنا شروع کیا۔ اسی درد کی لے کا ایک مستقل عنوان عیش و عشرت میں گزرے ہوئے لمحوں کی حسرت آمیز

یاد تھی' اور یہ واقعہ ہے کہ اس نوع کی شاعری میں غالب نے جو جادو جگایا ہے اس کا جواب کہیں اور مشکل سے ملے گا۔ یہاں ان کی فن کارانہ صلاحیتیں ستاروں کو چھو گئی ہیں۔ یاد کیجیے وہ غزل جس کا مطلع ہے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

اور وہ قطعہ "اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل" کہ جس کے بارے میں ابتدا ہی میں گفتگو ہو چکی ہے۔ ان غزلوں کے علاوہ کچھ دوسرے اشعار میں بھی فریاد کا لب و لہجہ تو ہے مگر ایک روک تھام کے ساتھ:

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلاؤں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا
ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

ایک مطلع میں البتہ صبر کا پیمانہ چھلک گیا:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

مگر مقطع تک پہنچتے پہنچتے پھر وہی ضبط کی کوشش اور یہ اعتراف کہ "ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے":

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں

آخر جب ۱۸۴۴ء کے قریب غالب کو پنشن کے مقدمے میں اپنے مطالبات کے حتمی طور پر

مسترد ہو جانے کی مایوسی کا سامنا کرنا پڑا تو اس زمانے کے بعض اشعار میں اپنے تخلیقی کمالات پر ناز بھی ہے اور درد کی کسک بھی:

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں
وہ سحر مُدعا طلبی میں نہ کام آئے
جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں

یاد کیجیے کہ اقبال نے بھی اپنے بارے میں کچھ اسی قسم کی شکایت خدا سے کی تھی:

وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی
مرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نے نوازی

اب غالب کے ہاں فریاد کی لے کے ساتھ اللہ میاں سے شکوے شکایت کے مضمون کے کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں
یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں
حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں
کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے
لعل و زمرّد و زر و گوہر نہیں ہوں میں

اوپر کے اشعار میں تو شکایت کا انداز براہِ راست اور بلا تکلف ہے مگر اس شعر میں غالب نے شکایت ایک ادائے خاص سے کی ہے جس میں طنز کا نکیلا پن بھی آگیا ہے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

پنشن کے مقدمے میں مایوسی کے کوئی تین برس بعد ہی ۱۸۴۷ء میں قمار بازی کے الزام میں غالب کی گرفتاری اور قید کا واقعہ پیش آیا۔غم واندوہ سے تو وہ آشنا تھے مگر اس واقعے سے وابستہ رسوائی انھیں سخت شاق گزری ۔ یہ ان کے لیے ایک نیا تجربہ تھا۔اس کی یادگار فارسی میں ان کا ایک ترکیب بند ہے۔ ایک اخلاقی جُرم میں اسیری کا یہ واقعہ غالب کی زندگی میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ترکیب بند کے علاوہ بعد کے کلام میں بھی اس کی صدائے بازگشت سنائی دیتی رہی۔ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے ایک قدیم قلمی بیاض کے حوالے سے لکھا ہے کہ غالب کی وہ مشہور غزل جس کا مطلع ہے :

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

قید سے رہائی کے کچھ ہی عرصے بعد فروری ۱۸۴۸ء میں کہی گئی اور "اس کی داخلی فضا یہ غمازی کر رہی ہے کہ حادثہ اسیری سے غالب کو جو ذہنی تکلیف پہنچی تھی اس کا ان کی شاعری پر کتنا اثر پڑا" اس سلسلے میں انھوں نے اس غزل کے تین شعر خاص طور پر نقل کیے ہیں :

دے وہ جس قدر ذلّت ہم ہنسی میں ٹالیں گے
بارے آشنا نکلا ان کا پاسباں اپنا

دردِ دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلاؤں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

زمانۂ اسیری کے ترکیب بند کے علاوہ اس سے کچھ عرصے بعد کا لکھا ہوا ایک فارسی قصیدہ بھی ہے جس کے بارے میں مولانا غلام رسول مہر کا خیال ہے کہ اس کا تعلق بھی زمانۂ اسیری ہی سے ہے ۔ اس قصیدے کا مطلع ہے :

از نکوئی نشاں نمی خواہم
خویش را بدگماں نمی خواہم

ان دونوں تخلیقات کے جائزے کا یہاں موقع نہیں مگر ان میں غالب کی شاعری میں قبولیت اور تسلیم و رضا کو اپنانے کی نشانیاں موجود ہیں۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ قید خانے کے کلیہ اخراں میں ایک نئے غالب نے جنم لیا مگر یہ ضرور ہے کہ وہاں رہنے کے بعد غالب کی شخصیت کے کئی ایک روشن اور حسین پہلو اُبھر کر سامنے آ گئے۔ رفتہ رفتہ وہ قبولیت اور تسلیم و رضا کی اس منزل میں پہنچ گئے جہاں شکوے شکایت کی بھی کوئی گنجائش باقی نہیں تھی:

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

غالب کی قسمت میں اپنی صدی کا سب سے بڑا واقعہ یعنی ۱۸۵۷ء کا ہنگامۂ دار و گیر دیکھنا بھی لکھا تھا کہ جس میں غالب کے لیے ذاتی مشکلات اور مصائب کے علاوہ ایک اجتماعی غم بھی شامل تھا۔ لال قلعے کا چراغ بُجھا اور اس کے ساتھ دلّی کی وہ محفل بھی اُجڑ گئی کہ جس کی ہاؤ ہو میں غالب نے عمر بسر کی تھی۔ گویا غالب کے لیے زندگی کے تمام مادی اور جذباتی سہارے یکسر ختم ہو گئے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے غالب نے غم کو انفرادی مایوسیوں اور نامرادی کی صورت میں دیکھا تھا۔ اب انھوں نے اس معاشرے اور اس تہذیب و ثقافت کی تباہی کا نقشہ دیکھا جس کی روح کو غالب نے اپنی شخصیت میں جذب کیا تھا اور جس کی آواز ان کے نغموں میں گونج رہی تھی۔ ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے بعد غالب تقریباً بارہ سال تک زندہ رہے مگر بطور شاعر وہ خاموش ہو گئے۔ زمانہ ایک نئی کروٹ لے چکا تھا، اب وہ دنیا وہ فضا ہی باقی نہیں تھی کہ جس میں غالب نغمہ سرائی کیا کرتے تھے۔ چنانچہ غالب کی زندگی کا یہ دَور اُن کے اُردو خطوط کا دَور ہے۔ ان خطوط میں انھوں نے اس دَور کی داستان رقم کی ہے۔

یہاں بھی اسی رواقیت، تسلیم و رضا اور قبولیت کی روش کے نشانات ملتے ہیں جو انھوں نے شاعری میں اپنائی تھی۔ یہ خطوط جس ذہنی کیفیت کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جیسے عمر کی اس منزل میں غالب ایک معروضی نقطۂ نظر اپنائے ہوئے زندگی سے صلح و آشتی کا رشتہ استوار کر رہے ہیں اور وہ اپنے اندر غم و اندوہ کے باوجود ایک قسم کا سکون و قرار بھی محسوس کرنے لگے ہیں۔ اس ذہنی کیفیت کا ایک بڑا ثبوت خطوں میں زندہ دلی، خوش طبعی اور شگفتہ مزاجی کے وہ عناصر ہیں جو غالب کے حسنِ طبیعت کی دین ہیں۔

ہم نے میر اور غالب کے ہاں غم کی بحث میں یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ انھوں نے غم کو کیا سمجھا اور اس سے کس قسم کے اثرات قبول کیے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ان دونوں شاعروں کو غم و اندوہ سے بہت گہرا اور قریب کا واسطہ رہا مگر آخرکار وہ اس آگ سے سلامت نکل آئے۔ یہ درست ہے کہ میر کے کلام میں غم کی افراط نے ایک قسم کی رقت، یاسیت اور قنوطیت کے عناصر بھی پیدا کر دیے تھے مگر آخری تجزیے میں یہی کہا جائے گا کہ میر کی طبیعت کی بنیادی سلامت روی بہر حال قائم رہی۔ غالب کی طبیعت میں میر کی طبیعت سے زیادہ تب و تاب تھی، وہ غم کے اثرات سے تحلیل نہیں ہوئے بلکہ ان کی شخصیت کے کئی ایک روشن اور حسین پہلو غم کی آگ میں تپ کر کچھ اور بھی روشن اور حسین ہو گئے۔

اقبال کی شاعری میں عشق کی طرح غم کا تصور بھی بدلا ہوا ہے۔ جس طرح ان کے ہاں میر و غالب کا سا غمِ عشق نہیں، اسی طرح ان کا سا غمِ روزگار اور غمِ انسانیت بھی نہیں۔ بانگِ درا کے ابتدائی دور میں جب اقبال متحدہ ہندوستانی قومیت کے قائل تھے تو اسی کے مسائل ان کے غمِ روزگار کا حصہ تھے۔ انھوں نے "ترانۂ ہندی" لکھا اور مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا" کا پرچار کیا۔ ایک طویل نظم "تصویرِ درد" بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اقبال وحدت وجود کے ماننے والوں میں سے تھے۔ چنانچہ انھوں نے اس نظم میں بھی اقوامِ ہند کو محبت، اخوت اور بھائی چارے کا سبق دیا۔ کچھ عرصے کے بعد جب اقبال کے خیالات میں انقلاب آیا تو ان کا غمِ روزگار ملتِ اسلامیہ کی زبوں حالی اور پسماندگی کے غم میں تبدیل ہو گیا۔ پھر انھوں نے ترانۂ ملی لکھا: "مسلم ہیں ہم، وطن ہے سارا جہاں ہمارا" اور اس ترانے میں "ہوتا ہے جادہ پیما

پھر کاروانِ ہمارا" کی بشارت بھی دی۔ یہ گویا اقبال کی شاعری میں مسلم قوم و ملت کے غم اور اصلاح احوال کے لیے عمل اور جد و جہد کے پیغام کی ابتدا تھی۔ "شکوہ"، "جواب شکوہ"، "شمع اور شاعر"، "خضرِ راہ" اور "طلوعِ اسلام" یہ سب نظمیں کسی نہ کسی انداز میں اسی ایک محور کے گرد گھومتی ہیں۔ ان نظموں میں اقبال ایک قومی شاعر کی حیثیت سے اُبھرے اور انھوں نے قومی فکر و شعور کی تربیت اور رہنمائی کا فرض اپنے ذمّے لیا۔

یہاں ہماری ثقافتی تاریخ میں ایک انقلاب کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ہماری قدیم شاعری، مشاعروں کی فضا میں پھلی پھولی تھی۔ مشاعرہ خواص یعنی اہل ادب و فن اور شعرا اور شعر فہم حضرات کی ایک خصوصی مجلس تھی۔ لیکن اب زمانہ بدل چکا تھا۔ اب خواص کی مجلسوں کے بجائے عوام کی انجمنیں قائم ہو چکی تھیں جن کے جلسوں میں تقریریں بھی ہوتی تھیں اور نظمیں بھی پڑھی جاتی تھیں، گویا شاعری خواص کی مجلس سے نکل کر عوام کے درمیان آگئی تھی۔ چنانچہ اقبال مشاعرے کے نہیں قومی اجتماعات کے شاعر تھے۔ وہ انجمن حمایت اسلام لاہور کے سالانہ جلسے میں اپنی کوئی نہ کوئی قومی نظم پیش کیا کرتے تھے اور یوں قوم کے دُکھ درد میں ایک بامعنی اور تخلیقی سطح پر شریک ہوتے تھے۔ یہ وہی انجمن ہے جس کے جلسوں سے سرسیدؔ اور حالی بھی خطاب کر چکے تھے۔ سرسیدؔ کی تحریک سے ہندوستانی مسلمانوں میں بیداری کے جو آثار پیدا ہوئے تھے۔ حالی اس تحریک کے اور ہمارے پہلے قومی شاعر تھے۔ اقبال نے انہی کے مسلک کو آگے بڑھایا، قومی اجتماعات میں شرکت نے اقبال کو قومی فکر و شعور کا نہایت زیرک نباض بنا دیا تھا۔ اقبال کے کلام میں قوم کے شاندار ماضی کی یاد اور امروز کی بدحالی کا ماتم بھی کچھ کم رقت انگیز نہ تھا۔ مگر قومی ثقافتی سرمائے سے ماخوذ تلمیحات قوم کے اجتماعی جذبے کو اُبھارنے میں جو ساحرانہ اثر کرتی تھیں، اس کی داستانیں ہم نے اپنے بزرگوں سے سنی ہیں۔ ہزاروں کے مجمعے میں ایک شاعر اپنے سامعین کو بے اختیار رُلائے بھی اور پھر زندگی کی تگ و تاز میں انھیں بڑھاوا بھی دے، شعر کی دنیا میں اس قسم کا کارنامہ ہمارے ہاں پہلی دفعہ اقبال کے ساتھ دیکھنے میں آیا۔ ذرا خیال کیجیے کہ اُردو شاعری ایک ہی جست میں کہاں سے کہاں پہنچ گئی تھی۔

قوم و ملت کے مسائل کا حل اقبال نے تعمیرِ خودی میں تلاش کیا تھا کہ اسی سے تبدیلیِ حالات

کے لیے عمل کے چشمے پھوٹ سکتے تھے۔ میر اور ہمارے اگلے زمانے کے اہل فکر و نظر تو جبر کے ایک ایسے فلسفے کے قائل تھے کہ جس میں تبدیلیِ حالات کا کوئی تصور ہی نہیں تھا مگر اقبال نے "شمع اور شاعر" میں اپنی قوم کو یہ مژدہ سنایا:

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
شبنم افشانی مری پیدا کرے گی سوز و ساز
اس چمن کی ہر کلی درد آشنا ہو جائے گی
آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آسکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

اور پھر "طلوعِ اسلام" میں اس پیغام کو اس طرح دہرایا:

دلیلِ صبح روشن ہے ستاروں کی تنک تابی
افق سے آفتاب ابھرا گیا دورِ گراں خوابی
مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی

اقبال کی یہ رجائیت ان کے اس یقین اور اعتماد پر مبنی تھی کہ جہدِ مسلسل اور عملِ پیہم سے حالات اور تقدیر کو بدلا جا سکتا ہے۔ دورِ حیات کے تغیر، زمانے کی گردش اور وقت کی رفتار کا جس قدر شدید گہرا احساس اقبال کے ہاں پایا جاتا ہے وہ ہمارے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں۔ یہ وہ مضمون ہے جسے وہ بار بار اپنے اشعار کا موضوع بناتے ہیں۔ بالِ جبریل کی ایک مسلسل غزل کے چند اشعار سنیے جس کا عنوان ہی "زمانہ" ہے:

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی، اسی کا مشتاق ہے زمانہ
مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ

نہ تھا اگر تو شریکِ محفل قصور میرا ہے یا کہ تیرا؟
مرا طریقہ نہیں کہ رکھ لوں کسی کی خاطر مئے شبانہ
شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ
جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا، وہ عالمِ پیر مر رہا ہے
جسے فرنگی مقامروں نے بنا دیا ہے قمار خانہ
ہوا ہے گو تُند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے
وہ مردِ درویش جس کو حق نے دیے ہیں اندازِ خسروانہ

اپنی درویشی اور خسروانہ انداز کے اس دعویٰ کی بنا پر اقبال کے نزدیک قوم و ملّت کی رہنمائی ان کا فرض تھا۔ میر و غالب اس قسم کی بات سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔ یہ بھی زمانے ہی کا انقلاب تھا۔ اس نوع کے ایک اور شعر میں اقبال نے کہا ہے:

اندھیری شب میں جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

قوم و ملّت کے مسائل سے اقبال کی ہمہ گیر دلچسپی تمام عمر قائم رہی۔ ان کے ہاں غمِ روزگار نے اسی عنوان سے اظہار پایا تھا۔ اس کے ساتھ وہ غم بھی موجود ہے جسے ہم نے غمِ انسانیت کا نام دیا ہے۔ مگر اقبال نے اسے بھی کچھ سے کچھ بنا دیا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے میں اقبال کی نظم "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" کا ذکر کرنا چاہتا ہوں کیوں کہ اس سے اس بارِ امانت کا اندازہ ہوتا ہے جو اقبال کی نظر میں انسان کو اس زمین کو زندگی میں اُٹھانا تھا۔ روحِ ارضی آدم سے خطاب کرتی ہوئی کہتی ہے:

کھول آنکھ زمیں دیکھ فلک دیکھ فضا دیکھ
مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
ہیں تیرے تصرّف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک یہ خاموش فضائیں

یہ کوہ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں

آئینۂ ایّام میں آج اپنی ادا دیکھ

گویا کائنات کے تمام مظاہر انسان کے تصرف میں ہیں اب یہ اس کا کام ہے کہ ان کی تسخیر کرے، فرشتوں کی اداؤں کو بھول کی اپنی "ادا" دکھائے اور اپنی "ادا" دکھانے کے لیے کیا ہے جو اس کے پاس نہیں۔ اس کی صراحت اگلے بند میں ہے:

ناپید ترے بحرِ تخیّل کے کنارے
پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے شرارے

تعمیرِ خودی کر، اثرِ آہِ رسا دیکھ

خورشیدِ جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں
آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں
جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں
جنّت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں

اے پیکرِ گِل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ

انسان اپنے بحرِ تخیل کی مدد سے اور تعمیرِ خودی کے ذریعے تسخیرِ کائنات کا اہل ہے اس لیے کہ انسان کے شرر میں سورج کی روشنی بھی ہے اور ایک نئی دُنیا بسانے کا ہنر بھی۔ یہاں اقبال کے پیغام کی معروف اصطلاحیں یعنی "تعمیرِ خودی"، "خونِ جگر" اور "کوششِ پیہم" سب موجود ہیں اور ایک مصرعے میں اللہ میاں کی مفت میں دی ہوئی جنت پر کہ جہاں سے آدم کو نکالا گیا تھا، انسان کے اپنے خون، پسینے سے بنائی جنت کی فوقیت بھی جتادی ہے جس سے انسانی کوشش کی عظمت ظاہر کرنا مقصود ہے۔ انسانی کوشش کی عظمت ہی نہیں عظمتِ آدم کا تصوّر بھی اقبال کا محبوب موضوع ہے۔
بالِ جبریل کی وہ غزلیں دیکھیے جو اپنی نوعیت اور کیف و کم کے اعتبار سے پوری اُردو شاعری کی تاریخ میں اپنا جواب نہیں رکھتیں۔ ان کی پُر سوز نشاط انگیزی میں "عشق و جنون" اور "اندیشۂ دانا" کی خوش گوار آمیزش اقبال کے کمالِ فن کی معراج ہے۔ ان غزلوں کے اشعار پیوستہ بھی ہیں اور

لخت لخت بھی۔ لخت لخت ان معنوں میں کہ قائم بالذات ہیں اور پیوستہ ان معنوں میں کہ مجموعی طور پر ایک ایسے خاص طرزِ خیال کے پابند ہیں کہ جس میں داخلیت کی گہرائی آچکی تھی اور جو اقبال کی شاعرانہ شخصیت کے رگ وپے میں سمایا ہوا تھا۔ ان غزلوں میں عام طور پر اقبال کا سروکار ملّتِ اسلامیہ سے نہیں ہے بلکہ اس کائنات میں خود انسان کے وجود سے ہے۔ گویا اقبال یہاں غمِ انسانیت کی منزل میں ہیں اور ان کی شکایت کا خطاب بھی کائنات کی کسی ہستی سے نہیں بلکہ ارض و سما کے خالق سے ہے، مگر عظمتِ آدم کے تصوّر کے اثبات کے ساتھ ان میں سے بعض غزلوں کو تو انسان بنام خدا کا نام دینا چاہیے۔ میری اس گذارش کو پیش نظر رکھتے ہوئے ذرا پہلی ہی غزل کے تیور دیکھیے:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقشبند
میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

راز فاش ہوا تو انسان نے اپنے خالق سے براہ راست سوال جواب شروع کر دیے۔ چنانچہ دوسری ہی غزل کے یہ شعر سُنیے :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا!
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا!
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا!

اے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر
مجھے معلوم کیا وہ رازداں تیرا ہے یا میرا؟
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟

آپ نے اللہ میاں سے شکایت کا یہ لب ولہجہ ملاحظہ فرمایا جو اُردو شاعری میں اس سے پہلے کبھی سنائی نہیں دیا تھا۔ میر غریب نے بڑی جرأت کی تو اتنا کہا:

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

اور غالب کی شوخ طبعی یہاں تک پہنچی:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

مگر اقبال تو انسان کی طرف سے خم ٹھونک کر خدا کے سامنے آ گئے:

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا تو کیا مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم
بخیلی ہے یہ رزّاقی نہیں ہے

شکایت کے بعد شکایت کی بنیاد اور فریاد کی نوعیت بھی ملاحظہ ہو:

یہ مشتِ خاک یہ صرصر یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذّتِ ایجاد؟
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل
یہی ہے فصلِ بہاری یہی ہے بادِ مراد؟

اور اس کے ساتھ ہی زمین پر انسان کی کارکردگی کی اہمیت بھی جتادی ہے:

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
مری جفا طلبی کو دعائیں دیتا ہے
وہ دشتِ سادہ وہ تیرا جہانِ بے بنیاد
مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں
انھی کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

خدا سے اس طرزِ گفتگو کی وجہ بھی سُن لیجیے :

رمزیں ہیں محبت کی گستاخی و بے باکی
ہر شوق نہیں گستاخ ہر جذب نہیں بے باک

چنانچہ شکوہ شکایت اور فریاد و فغاں کے ساتھ ساتھ خدا سے عشق و مستی اور دعا کے لمحات بھی آتے ہیں :

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں حُسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیطِ بے کراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو
میں ہوں خزف تو تو مجھے گوہرِ شاہوار کر

عشق و مستی کی طلب ایک اور غزل میں یوں ظاہر ہوئی ہے :

کیا عشق ایک زندگیِ مستعار کا
کیا عشق پائدار سے ناپائدار کا
وہ عشق جس کی شمع بجھا دے اجل کی پھونک
اس میں مزا نہیں تپش و انتظار کا

کر پہلے مجھ کو زندگیِ جاوداں عطا
پھر ذوق و شوق دیکھ دلِ بے قرار کا
کانٹا وہ دے کہ جس کی کھٹک لازوال ہو
یارب وہ درد جس کی کسک لازوال ہو

میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ اقبال کا یہ لب و لہجہ اُردو شاعری میں اس سے پہلے کبھی سُنائی نہیں دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہی بات اقبال کی آواز کے آہنگ اس کے زمزمے اور اس کے خطیبانہ انداز کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ میں اس خیال سے متفق نہیں ہوں کہ خطابت اور شاعری میں یگانگت ممکن نہیں۔ مضمون بلند آہنگی کا متقاضی ہو تو خطابت بھی شاعری بن جاتی ہے۔ شیکسپیئر تک نے ضرورت کے وقت خطابت سے کام لیا ہے اور ملٹن تو خیر اپنی بلند آہنگی کے لیے مشہور ہے۔ اقبال کے ہاں اونچے سروں کے استعمال کا رجحان شروع سے رہا ہے اور انھوں نے اس سے جابجا اپنے کلام میں بے مثال اثر انگیزی پیدا کی ہے۔ بانگِ درا کی طویل نظموں "تصویرِ درد"، "شمع اور شاعر"، "خضرِ راہ" اور "طلوعِ اسلام" میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔ بالِ جبریل کی دو طویل نظمیں "مسجد قرطبہ" "ذوق و شوق" اس اعتبار سے ایک خاص مقام رکھتی ہیں۔ یہاں اقبال کی آواز میں گہرائی اور شکوے کے ساتھ ایک ٹھہراؤ اور سکون و قرار بھی پایا جاتا ہے۔ یہی کیفیت بالِ جبریل کی ان غزلوں کی ہے جن کا ذکر ہو رہا تھا۔ شعر کے فنی اور صناعی پہلوؤں کا ذکر در اصل ہمارے آج کے موضوع کی حدود سے باہر ہے مگر اتنا ضرور عرض کروں گا کہ بحور اور آہنگ کا جو تنوع، الفاظ کے آب و رنگ اور ان کی صوتی خصوصیات کا لحاظ رکھتے ہوئے ان کے در و بست کا جو اہتمام اقبال کے ہاں پایا جاتا ہے خصوصاً ان کی غیر مردف غزلوں میں وہ نہ میر کے ہاں ہے نہ غالب کے ہاں۔ اپنے طور پر اقبال بے شک یہ کہتے رہے ہیں:

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ

خواتین و حضرات! میر، غالب اور اقبال کے بارے میں ایک خاص نقطۂ نظر سے جو کچھ مجھے عرض کرنا تھا وہ تو اختتام کو پہنچا مگر ایک سوال باقی رہا جاتا ہے۔ یہ سوال میرے لیے تو کوئی اہمیت نہیں رکھتا مگر مجھے معلوم ہے کہ بعض حضرات کو اس سلسلے میں بڑا تجسس ہوگا کہ میر، غالب اور اقبال

بڑے شاعر تو تھے مگر ان تینوں میں سے بڑا کون ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ میرے پاس تو ایسا کوئی پیمانہ نہیں کہ جس کی مدد سے میں ان کے شاعرانہ قدوقامت کا اندازہ کرکے یہ فیصلہ صادر کرسکوں کہ ان میں سے کون سب سے اونچا ہے اور کون کس سے کتنا کم رہ گیا ہے۔ میں دراصل ادبی تنقید میں اس قسم کے کسی پیمانے کا قائل ہی نہیں۔ میری دانست میں تو میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ تینوں اپنے اپنے رنگ میں بڑے شاعر تھے اور اپنی اپنی صدی کے سب سے بڑے شاعر۔ ہاں البتہ ان متجسس حضرات کی تشفی کے لیے میں اس سوال کا ایک اور زاویے سے جواب دے سکتا ہوں جو میرے ذاتی تاثر کے طور پر رد یا قبول کیا جاسکتا ہے۔

ہر بڑا شاعر اپنی شاعری میں اپنی تخلیقی شخصیت کے اظہار کے ساتھ ساتھ اپنی ایک دنیا بھی تعمیر کرتا ہے۔ یہ دنیا گویا حیات و کائنات اور دوسرے انسانوں کے بارے میں اس کے ذہنی رویّوں، اس کے خیالات و تصوّرات، تعصبات و ترجیحات اور مختلف النوع تجربات کے مجموعے کا نام ہے۔ اس دنیا کو شاعر کا قاری اپنی افتادِ طبع اور اپنی ادبی تربیت کے مطابق پسند یا ناپسند کرسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پسند یا ناپسند اس پر منحصر ہوگی کہ یہ دنیا اس قاری کے اپنے ذہن اور جذباتی تقاضوں اور توقعات کو کس حد تک پوری کرتی ہے اور وہ کس حد تک اس میں آسودگی اور راحت محسوس کرتا ہے۔ میرا اپنا ذاتی ردِ عمل میرؔ کی دنیا کے بارے میں یہ ہے کہ میں اکثر اس کی سیر تو کرتا ہوں اس کی بعض چیزیں مجھے بہت عزیز بھی ہیں مگر میں اس میں زیادہ وقت نہیں گزار سکتا۔ دراصل اس جہانِ آب و گل میں میرؔ کچھ ایسے مہمان کی طرح رہے جو کبھی کبھی خوش بھی ہولیتا ہے مگر عام طور پر ناخوش و بیزار رہتا ہے۔ اس قسم کی ناخوشی اور بیزاری کے ساتھ جینا میرے بس کی بات نہیں۔ اس کے برعکس اقبالؔ کی دنیا ہی اور ہے۔ میں اس کی بعض چیزوں کی بھی قدر کرتا ہوں مگر یہاں تگ و تاز اور سعی و عمل کی ایسی گرم بازاری اور خودی کی ایسی ہماہمی ہے کہ میں اپنے آپ میں بہت دیر تک اس کا ساتھ دینے کی ہمت نہیں پاتا۔ میرؔ کی دنیا اگر معذور و مجبور انسان کی دنیا ہے تو اقبالؔ کی دنیا فوق البشر کی دنیا ہے جو میری پہنچ سے باہر ہے۔ ان دونوں دنیاؤں کے مقابلے میں مجھے غالبؔ کی دنیا عام انسانوں کی دنیا نظر آتی ہے۔ اس میں اُمید و بیم بھی ہے اور شکر و شکایت بھی۔ "مرغِ اسیر" کی سی کوشش بھی اور "حسرتِ تعمیر" بھی۔ یہاں بہار کے پھول بھی کھلتے ہیں اور خزاں کے ببول بھی، درد و غم کی کسک بھی ہے اور زندگی

سے لطف و انبساط اُٹھانے کی خواہش بھی، حُسنِ طبیعت اور ذوقِ جمال بھی ہے اور حس مزاح و ظرافت بھی۔ مختصر یہ کہ غالب کی دنیا ہماری آپ کی جانی پہچانی دنیا ہے۔ اس کی فضا میں آدمی آسودگی کے ساتھ اور کھل کے سانس لے سکتا ہے۔ لہٰذا خواتین و حضرات! ذاتی طور پر میں غالب کا طرفدار ہوں اور شاعری میں مجھے غالب کی تعمیر کی ہوئی دنیا زیادہ پسند ہے۔ ◆◆

حواشی

۱۔ رودِ کوثر، دسواں ایڈیشن، صفحہ ۳۱۰، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور

۲۔ رودِ کوثر، دسواں ایڈیشن، صفحہ ۳۱۳

۳۔ ایضاً

۴۔ روحِ مکاتیب اقبال، طبع اوّل، اقبال اکادمی پاکستان لاہور، صفحہ ۱۴۲-۱۴۴

۵۔ ایضاً، صفحہ ۱۳۷

۶۔ ایضاً، صفحہ ۱۴۶

۷۔ ایضاً، صفحہ ۱۵۰

۸۔ کلیاتِ مکاتیب اقبال، جلد اوّل، اردو اکادمی، دلّی، صفحہ ۲۵۷

۹۔ مکتوباتِ اقبال، مرتبہ: سید نذیر نیازی، اقبال اکادمی، کراچی، صفحہ ۱۶۱

غالب کی ایک کمیاب تصنیف

مختار الدین احمد

انقلاب سنہ ستاون میں مرزا غالب کے پاس محمد حسین تبریزی تم دکنی کی فارسی لغت برہان قاطع کا ایک چھاپے کا نسخہ تھا جس کا وہ وقتاً فوقتاً مطالعہ کرتے رہتے تھے۔ دورانِ مطالعہ انھیں اندازہ ہوا کہ اس میں خاصے اغلاط و اوہام ہیں۔ وہ کتاب کے حاشیے پر اشارات ثبت کرتے رہے اور اعتراضات لکھتے رہے۔ جب کتاب ختم ہوئی تو ایک اچھے خاصے رسالے کا مواد فراہم ہو گیا۔ انھوں نے اپنے شاگردوں اور عام فارسی دانوں کے فائدے کی خاطر ان اعتراضات کو رسالے کی شکل دے دی اور اس کا نام قاطع برہان رکھ دیا۔

غالب، ایک خط میں صاحب عالم مارہروی کو لکھتے ہیں:

"اس درماندگی کے دنوں میں چھاپے کی برہان قاطع میرے پاس تھی، اس کو میں دیکھا کرتا تھا۔ ہزار لغت غلط، ہزار ہا بیان لغو، عبارت پوچ، اشارت بادر ہوا۔ میں نے سو دو سو لغت کی اغلاط لکھ کر ایک مجموعہ بنایا ہے اور قاطع برہان اس کا نام رکھا ہے۔ چھپوانے کا مقدور نہ تھا۔ مسودہ کاتب سے صاف کروا لیا ہے، اگر کہو تو بہ سبیل مستعار بھیج دوں۔ تم اور چودھری صاحب اور جو اور سخن شناس اور منصف ہوں اس کو دیکھیں اور پھر میری کتاب میرے پاس پہنچ جائے۔"

یہ کتاب اگرچہ ۱۸۶۰ء میں مرتب ہوگئی تھی لیکن اس کی اشاعت کا کوئی انتظام نہ تھا' آخر منشی نول کشور کی توجہ اور مہربانی سے ۱۸۶۲ء میں چھپ کر شائع ہوئی۔ میرزا لکھتے ہیں :

"اگر این جوان مرد بیدار دل بہ بستن شیرازۂ اوراقِ پریشان نہ پرداختے'
کاغذِ مسودات قاطع برہان را یا کاغذگر بُردے و یا بآغشتہ فرو کوفتے'
یا سُرمہ فروش خریدتے تا چکسہ ہا ساختے۔"

کتاب کا چھپنا تھا کہ مولف برہان قاطع اور دوسرے فارسی دانوں کے متعلق غالب کی تنقید و استہزا پر ایسا سخت ہنگامہ کھڑا ہوا کہ بقول غلام رسول مہر غالب کو تادمِ زیست اس سے نجات نہیں ملی۔

خود غالب' اس ہنگامۂ دارو گیر کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں :

معتقدانِ برہان قاطع برچھیاں اور تلواریں پکڑ پکڑ کے اُٹھ کھڑے ہوئے ہیں۔ ہنوز دو اعتراض مجھ تک پہنچے ہیں۔ ایک تو یہ کہ قاطع برہان غلط ہے۔ یعنی ترکیب خلاف قاعدہ ہے۔ برہان "قاطع" نہیں ہو سکتی۔ لو صاحب برہانِ قاطع صحیح اور قاطع برہان غلط۔ قاطع برہان میں جو "برہان" کا لفظ ہے مخفف برہان قاطع ہے۔ برہان قاطع کے رد کو قطع سمجھ کر قاطع برہان نام رکھا تو کیا گناہ ہوا۔

ایک دوسرے خط میں لکھتے ہیں :

"قاطع برہان کا لکھنا کیا ہے گویا باسی کڑھی میں اُبال آیا ہے۔ سہامِ ملامت کا ہدف ہوا کہ یہ تنگ مایہ معارضِ اکابرِ سلف ہوا۔

غالب کی قاطع برہان کے رد میں کتابیں لکھی جانے لگیں۔ مولوی سید سعادت علی نے محرقِ قاطع (شاہدرہ دہلی ۱۸۶۴ء) مولانا امام بخش صہبائی کے شاگرد مرزا رحیم بیگ نے ساطع برہان (مطبع ہاشمی میرٹھ ۱۲۸۲ء)' مولوی امین الدین پٹیالوی نے قاطع القاطع (مطبع مصطفائی ۱۲۸۳ھ/ ۱۸۶۶ء) اور آغا احمد علی اصفہانی ثم جہانگیر نگری نے مؤیدِ برہان (کلکتہ ۱۸۶۶ء) تصنیف کرکے شائع کی۔

غالب اور ان کے دوستوں نے جواب میں حسب ذیل پانچ رسالے لکھے:

دافع ہذیان از مولوی نجف علی جھجّری

لطائف غیبی از منشی میاں داد خاں سیاح

سوالات عبدالکریم از عبدالکریم

نامۂ غالب از مرزا غالب

تیغ تیز از مرزا غالب

ان رسالوں میں جو غالب کی حمایت میں لکھے گئے دافع ہذیان مولوی نجف علی خاں جھجری (متوفی ۱۲۹۸ء) کی لکھی ہوئی ہے۔ وہ فارسی و عربی کے عالم تھے اور دساتیر سے واقف تھے انھوں نے دساتیر کی فرہنگ سفرنگ دساتیر کے نام سے لکھی ہے جس پر غالب کی تقریظ ہے۔ یہ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۴ء) میں شائع ہوئی۔ ان کی تصانیف میں پچیس تیس کتابوں کے نام ملتے ہیں۔

غالب، منشی حبیب اللہ خاں ذکا حیدرآبادی کو ایک خط (مورخہ ۲۸ر نومبر ۱۸۶۴ء) میں لکھتے ہیں:

"آہاہا محرق قاطع کا تمھارے پاس پہنچنا ؂

کامے کہ خواستم زخدا شد میسّرم

میں اس خرافات کا جواب کیا لکھتا، مگر ہاں سخن فہم دوستوں کو غصہ آگیا۔ ایک صاحب نے فارسی میں اس کے عیوب ظاہر کیے۔ دو طالب علموں نے اُردو میں دو رسالے جدا جدا لکھے۔ دانا ہو اور منصف ہو، محرق کو دیکھ کر جانو گے کہ مؤلف اس کا احمق ہے اور جب وہ احمق دافع ہذیان، سوالات عبدالکریم اور لطائف غیبی کو پڑھ کر متنبہ نہ ہوا اور محرق کو دھو نہ ڈالا تو معلوم ہوا کہ بے حیا بھی ہے۔ دافع ہذیان، سوالات عبدالکریم، لطائف غیبی تینوں نسخے ایک پارسل میں اس خط کے ساتھ روانہ ہوتے ہیں۔ یقین ہے کہ یہ تقدیم و تاخیر دو روز نظر انور سے گزریں۔"

انھی کو لکھتے ہیں:

"مولوی صاحب سے میری ملاقات نہیں، صرف اتحاد معنوی کے اقتضا سے
دافع ہذیان لکھ کر انھوں نے فنِ سخن میں مجھ کو مدد دی ہے۔ منشی گوبند سنگھ
دہلوی ایک ان کے شاگرد اور میرے آشنا ہیں۔"

معرکۂ قاطع برہان کی بقیہ چار کتابیں قرینِ غالب ہے کہ میرزا کی لکھی ہوئی ہیں۔ انھوں نے لطائف غیبی میاں داد خاں سیاح اور سوالاتِ عبدالکریم ایک طالب علم عبدالکریم کے نام سے شائع کرائیں۔ دو رسالے نامۂ غالب اور تیغِ تیز خود غالب نے لکھے اور اپنے نام سے شائع کیے۔ پہلے رسالے کے مخاطب مرزا رحیم بیگ مؤلف ساطع برہان ہیں اور دوسرے کے آغا احمد علی اصفہانی۔ یہاں اسی موخر الذکر کتاب کے بارے میں کچھ معروضات پیش کیے جاتے ہیں۔

تیغ تیز ۳۲ صفحوں کا ایک مختصر اُردو رسالہ ہے جو مطبع اکمل المطابع دہلی میں باہتمام فخرالدین ۱۸۶۷ء میں طبع ہوا۔ یہ جیسا کہ اوپر گزرا آغا احمد علی کی کتاب مؤید برہان کے رد میں ہے۔ اس میں ایک تمہید، سترہ فصلیں ہیں اور ایک خاتمہ آخر میں ہے۔ پہلی سولہ فصلوں میں ایک ایک اعتراض آغا احمد علی پر ہے اور اس کے ساتھ ان کے اعتراض کا جواب بھی دیا ہے۔ آخری فصل میں برہان قاطع پر مزید اعتراضات ہیں۔ رسالے کے آخر میں سولہ سوالات کا استفتا ہے جن کے جواب نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ نے دیے ہیں۔ جوابات کی تصدیق مولانا الطاف حسین حالی، مولوی محمد سعادت علی خاں مدرس گورنمنٹ اسکول دہلی اور نواب ضیاء الدین احمد رخشاں دہلوی نے کی ہے:

تیغ تیز کی تمہید خاصی دلچسپ ہے۔ غالب لکھتے ہیں:

"ظلم کی انواع ہیں، ازاں جملہ ایک سخن پروری ہے کہ اس کو بے ایمانی کہا چاہیے، یعنی کتمان حق اور اعلانِ باطل باصرار۔ اسد اللہ خاں غالب کہتا ہے کہ میں نے خاص نظر باعلانِ حق برہان قاطع کی عبارت کی سستی اور بیان کی غلطی، اور اطناب ممل کی نکوہش میں ایک رسالہ لکھا اور اُس کا نام قاطع برہان اور درفش کاویانی رکھا۔"

اس کے بعد ان کی قاطع برہان کی رد میں جن معاصرین نے مخالفانہ کتابیں لکھی تھیں ان کا ذکر کرتے ہیں۔ پہلے وہ محرق قاطع کے مصنف کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ایک مردِ بے مغز، معوج الذہن، نہ فارسی داں، نہ عربی خواں نے میری نگارش کی تردید میں ایک کتاب بنائی اور چھپوائی، محرق قاطع اُس کا نام رکھا، اور اُس کو مشتہر کیا۔ میرے ایک یار نے اُس کتاب کے جواب میں کچھ لطائف جمع کیے اور لطائف غیبی اُس کا نام رکھا، وہ نسخہ بھی مشہور ہوا۔"

وہ مؤلف ساطع برہان مرزا رحیم بیگ کے متعلق لکھتے ہیں:

"ایک مرزا رحیم بیگ میرٹھ کے رہنے والے بروئے کار آئے اور ایک تحریر مسمّیٰ بہ ساطع برہان نکال لائے۔ مطالب مندرجہ لغو، بیشتر محرق قاطع کے مضامین منقول، فقیر نے صرف ایک خط مرزا جی کو لکھ بھیجا، زیادہ اس طرف التفات کرنا تضییعِ اوقات جانا۔"

میاں امین الدین مؤلف قاطع القاطع کی نسبت فرماتے ہیں:

"میاں امین الدین کہ اب پٹیالہ میں ملقب بہ مدرس ہیں، انھوں نے قاطع القاطع چھپوایا۔ استعدادِ علمی میں جس نے بعدِ صرف مقاصد نحو و صرف فارسیت کی اسی قدر رعایت منظور رکھی کہ فقیر کے بعض فقروں کی ترکیبیں اپنی عبارت کے قالب میں ڈھالیں، باقی سوائے عربی تشری و فارسیِ مسروقہ کے وہ مغلظ گالیاں دی ہیں، جو کنجڑے، بھٹیارے استعمال کرتے رہتے ہیں۔ کمال یہ کہ ان کا منطق ہندی اور حضرت کی عبارت فارسی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کوئی جلاہے ان دنوں میں علم تحصیل کر کے، مہذب ہو گئے ہیں، عمامہ باندھے ہوئے پڑے پھرتے ہیں، فحش نہیں بولتے، خلاف اپنی قوم کے صاحبِ قبلہ اُن کا روزمرہ ہے۔ یارب، میاں امین الدین کس بُری قوم کے اور کس پاجی گروہ کے ہیں کہ مولوی کہلائے، مدرّس بنے، مگر الفاظِ مستعملۂ قوم نہ چھوڑے؟

اگر میری طرف سے ازالۂ حیثیت کی نالش دائر ہو جاتی، تو میاں پر کیسی بنتی؟ مگر میرے کبرِ نفس نے ازالۂ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ ان

کی تحریر اُن کے پاجی پن پر سجل ہے بمُہر ذرّہ تا آفتاب۔"

اب آخر میں آغا احمد علی مؤلفِ مؤیدِ برہان کے متعلق ارشاد فرماتے ہیں:

مدرّس احمد علی صاحب، عربیت میں امین الدین سے بڑھ کر، فارسیت میں برابر، فحش و ناسزا گوئی میں کمتر، جتنے الفاظ توہین و تذلیل کے ہیں، وہ چُن چُن کر میرے واسطے صرف کیے، اور یہ نہ سمجھا کہ غالب اگر عالم نہیں، شاعر نہیں، آخر شرافت و امارت میں ایک پایہ رکھتا ہے۔ صاحبِ عزّو شان ہے، عالی خاندان ہے، امرای ھند، رؤسای ھند، راجگانِ ھند سب اس کو جانتے ہیں، رئیس زادگانِ سرکارِ انگریزی میں گنا جاتا ہے، بادشاہ کی سرکار سے نجم الدولہ خطاب ہے، گورنمنٹ کے دفتر میں "خاں صاحب بسیار مہربانِ دوستاں" القاب ہے، جس کو گورنمنٹ خاں صاحب لکھتی، اس کو سٹری اور کتّا اور گدھا کیونکر لکھوں۔ فی الحقیقت یہ تذلیل بفحوای ضربُ الغلام اھانۃ المولیٰ، گورنمنٹ بہادر کی توہین اور وضع و شریفِ ھند کی مخالفت ہے۔ میرا کیا بگڑا؟ مولوی نے اپنا پاجی پن ظاہر کیا۔"

آخر میں لکھتے ہیں:

"میں نے معلّم امینِ بے دین کو شیطان کے حوالے کیا، اور احمد علی کے الفاظ مذموم سے قطع نظر کر کے، ان کے مطالب عالی کا جواب اپنے ذمّے لیا۔ اس نگارش کا نام تیغ تیز رکھوں گا، اور بعد اِتمام اس کو چھپواؤں گا اور اپنے احبابِ دور و نزدیک کی خدمت میں بھجواؤں گا، اور اگر مرگ نے امان نہ دی، تو خیر، ع

اے بسا آرزو کہ خاک شدہ۔"

اب تیغ تیز کی سولہ فصلوں میں سے بعض فصلوں کی کچھ باتیں پیش کی جاتی ہیں کہ کتاب کا ایک مجموعی اندازہ ہو جائے:

فصل ۱ میں غالب، برہان قاطع کے وہ عیوب دکھاتے ہیں جو بدیہی ہیں، اور جن بصر اُن کا مدرک ہو سکتا ہے، سیکڑوں لغت پہلے تے لکھے ہیں، اور پھر طوے سے، پہلے حای حطّی سے لکھے ہیں اور پھر ہای ہوز سے! جو الفاظ واو معدولہ سے ہیں اور جو بے واو ہیں، دونوں کو ایک کر دیا ہے، مثلاً خوردہ جو صیغہ مفعول ہے، خوردن کا اور خُردہ جو ترجمہ ہے 'دقیقہ' کا اور نقوی کو بھی کہتے ہیں' ان دونوں کا تفرقہ اُٹھا دیا ہے۔

"ہَفتْ" بالفتح ایک لفظ ہے 'ثنائی'، اُس میں سے ایک سو کئی لغت پیدا کیے ہیں۔ مزا یہ کہ برہان قاطع میں بھی لکھے اور پھر سَوادِ ملحقات میں بھی رقم فرمائے۔ مولوی صفحہ ۲۰۲ میں اس لفظ کے باب میں ایک صفحہ پورا سیاہ کرتے ہیں۔

"بسمل" کے معنی لکھتا ہے "ہر چیز کہ آں را ذبح کردہ باشند"۔ میں نے اس مقام پر لکھا ہے کہ "ذبح بہر جاندار انست نہ از برای اشیا" اب یہاں صاحبانِ فہم و علم و داد سے انصاف چاہتا ہوں کہ اس بیان میں میں برحق ہوں، یا مولف برہان۔

جامع برہان "آتَش" کی تے کو مکسور بتاتا ہے، اور میاں انجو کے قول کو سند لاتا ہے، لیکن میں دو بالغ کلاموں [نظامی اور خاقانی] کے کلام کی سند دے کر، بلغا اور کبرا سے پوچھتا ہوں کہ کیوں حضرت، خاقانی اور نظامی سچے یا انجو فرہنگ جہانگیری والا، اور دکنی برہان قاطع والا سچا۔ وہ دو ایرانی بلند پایہ اور یہ دو ھندی فرومایہ۔ جامع فرہنگ سے تعجب ہے کہ فارسی زبانوں کے مالکوں کے خلاف اپنے وہم کی رُو سے آتش بکسرہ لکھتا ہے۔ اہل انصاف سے جواب کا طالب، غالب۔

فصل ۲: اب مولوی احمد علی صاحب کی خدمت میں حاضر ہوتا ہوں۔ مؤید برہان کے دوسرے صفحے میں تاکید کرتے ہیں کہ زنہار محمد حسین کو دکنی نہ کہو، وہ تبریزی ہے، آخر ظہوری و نظیری بھی ایران سے آکر، دکن اور ھند میں رہے ہیں، یہ دکنی، وہ ھندی

کیوں نہ کہلائے؟ واہ رے قیاس مع الفارق، ان دونوں میں سے ایک کا مولد ترشیز، ایک کا مولد نشاپور، بطریق سیر و سفر ہند میں آئے، ان کو دکنی اور ہندی کون کہہ سکتا ہے، محمد حسین بیچارے کا دادا پردادا تبریز سے آیا ہوگا، یہ دکن میں، یا ہند کے کسی اور شہر میں پیدا ہوا ہوگا۔ اچھا مولوی صاحب، اگر اس کو تبریزی مولد کہتے ہیں، اور صاحب تخلص تھا، تو اس کا دیوان دکھائیں، شاہ جہاں کا عہد تھا، محمود غزنوی کے وقت کے شعرا کے کلام جابجا موجود ہوں، اور شاہ جہاں کے زمانے کے اشعار نہ پائے جائیں! دیوان نہ سہی، کسی تذکرے میں اس کے کلام کا پتا دیں؛ ہاں، یوں ہو سکتا ہے کہ یہ شخص شعر کہتا ہوگا، مگر پوچ اور واہی؛ ان اشعار کی تدوین کیا ہو، اور اُن کو تذکرے میں کون لکھے؟ پھر ارشاد ہوتا ہے کہ ما قال کو دیکھو، من قال سے قطع نظر کرو۔ فقیر پوچھتا ہے کہ ہے کیا جس کو دیکھیں۔ نظم مفقود، نثر مردود، نثارانِ عمدہ کا ذکر نہیں کرتا، منشآتِ مادھورام، انشای خلیفہ اور جو چھوٹی چھوٹی نثریں فی الحال تالیف ہوئی ہیں، ہر ایک کی عبارت برہان قاطع کی طرزِ تحریر سے بہتر ہے۔

فصل ۴: جناب مولانا ۱۸ صفحے میں حکم دیتے ہیں کہ پیدائی و زیبائی صحیح، پیدائش و زیبائش غلط۔ اقول: آخر حاصل بالمصدر بنانے کے لیے دو ہی حرف موضوع ہیں، یا آخر میں شین، یا تحتانی؟ موافق مولوی جی کے اجتہاد کے سیکڑوں لفظ متروک و مطرود ہو جائیں گے۔ ہم کہتے ہیں کہ زیبائش اور پیدائش و گنجائش کو زیبائی و پیدائی و گنجائی بھی کہہ سکتے ہیں، مگر، آرائش و آسائش و کاہش و رنجش کے آگے یے ترکیب شین کی جگہ یای حطی نہیں لا سکتے، اور یہ مقدمہ نہ دلائل کا محتاج ہے نہ نظائر کا حاجت مند۔ ... مولوی جی نے قتل کی پیروی کی ہے کہ وہ غلط غلط محاورے لکھ کر، اس کی یہ تصحیح کرتا ہے، مثلاً 'نان از مربای سیب خوردم'، کو غلط کہتا ہے، اور ہدایت کرتا ہے کہ 'نان با مربای سیب خوردم' کہو۔

فصل ۶ : مولوی جی لکھتے ہیں کہ صاحب فرہنگ، سامانی اور خانِ آرزو بھی مانع تخصیص آچکیں ہیں، اور عموماً رومال کو لکھتے ہیں۔ پھر نتیجہ اس مشکل کا یہ نکالتے ہیں کہ یہ اعتراض ان دو شخصوں [سامانی اور خانِ آرزو] کا ہے، غالب سارق ہے اس اعتراض کا۔ سبحان اللہ، مضمون کا سرقہ سُناتھا، سرقہ اعتراض نہ سُناتھا۔ اتفاقِ رائے کا نام سرقہ رکھنا کتنی بڑی ناانصافی ہے! جامع برہان کی رای کا اور فرہنگ نویسوں کی رائے سے متفق ہونا استناد، اور میری رائے کا سامانی اور آرزو کی رائے سے اتفاق مجھ پر باعث الزام سرقہ!

غالب اسی فصل میں دال اور ذال منقولہ کی بحث ہیں لکھتے ہیں :
حضرات کو میں اس امرِ خاص میں بہت تکلیف دوں گا، اور داد طلبی میں اصرار و اِبرام کروں گا۔ فرہنگہای پیشیں میں کوئی مجھ کو یہ مطلب دکھادے تو میں گنہگار، ورنہ، مولوی اُٹھائی گیرا۔ یہ راز مجھ سے ہرمزد، ثم مولانا داولانا۔ حضرت مولوی عبدالصمد علی الرحمۃ نے کہا ہے، دوسرا کوئی اس کو نہیں جانتا تھا، ایسی نئی بات کو چُرانا، اور اپنا قول بنانا، چوری اور سرزوری خیرو رائی اور بے حیایی ہے یا نہیں؟ مصرع

اے اہلِ عقل کوئی تو بولو خدا لگی

فصل ۸ : صفحہ ۸۰ میں مولوی مجھ کو 'ابوجہل ہندی اور دکنی کو دانای تبریزی' لکھتا ہے۔ ہر چند اس کو میں ابولہب جہانگیر نگری لکھ سکتا ہوں لیکن چونکہ نگارش میں شرط کی ہے کہ مطالب کا جواب دوں گا، فحش و ناسزا کا پاسخ نگار نہ ہوں گا۔ اس واسطے طرزِ نگارش میں کلام کیا جاتا ہے۔ 'ابوجہل ہندی، اور دانای تبریز' بے جوڑ بات ہے؛ جاہل ہند و دانای تبریز لکھتے، یا ابوجہل ہند و تبریز لکھتے۔ ہاں، صاحبان فہم و فراست، للہ، فرمائیے کہ یہ دخل میری طرف سے بجا ہے یا بیجا۔

فصل ۱۰۱: مولوی برہان پرست، فارس مداں صفحہ ۱۰۱ میں مؤید برہان کی خازہ وخمیازہ کی بحث میں لکھتا ہے: "ظنِ غالب آنکہ غالب عربی مداں را غیاث گمراہ کردہ باشد" عیاذاً باللہ، اگر غالب جامع اللغات کو آدمی جانتا ہو، تو وہ خود آدمی نہیں۔ ایک بار "علم شی بہ از جہل" کی رعایت کرکے، اُس کتاب کو سراسر دیکھ لیا، جب دیکھا کہ جابجا قتیل کے کلام کا حوالہ دیتا ہے، اور ماخذ اس کا فن لغت میں چار شربت اور ہزار فصاحت ہے، کتاب پر اور مولف پر لعنت بھیجی۔ مدرس جی اتنا نہ سمجھے کہ جو میاں انجو کو نہ مانے گا وہ میانجی غیاث الدین کو کیا جانے گا۔ بارے، جب رام پور جانے اتفاق ہوا، اور وہاں کے صاحبزدگان عالی تبار اور رؤسای نامدار سے ملاقاتیں اور صحبتیں رہیں، تو اس شخص کا حال معلوم کہ ایک ملّای مکتب دار تھا، نہ رئیس کا روشناس، نہ اکابر شہر کا آشنا، ایک گمنام ملا مکتب دار، چند صاحب مقدور لڑکے اس کے مکتب میں پڑھتے تھے، انھوں نے صَرفِ زر میں اس کو مدد دی۔ مثل بندر کے کہ جس نے نجّار کی تقلید کی تھی، ایک فرہنگ لکھ کر چھپوائی۔ خدا کا شکر ہے کہ غالب مانند مدرس صاحب کے ہر دلعزیز نہیں۔ گل محمد خاں، بلوچ کو ایرانی، اور سراج الدین علی خان آرزو کو نوّاب اور لالا ٹیک چند کو راجا کبھی نہ لکھے گا۔ مولوی احمد علی جہانگیر نگری عالم ہیں، مگر ان معنوں میں کہ صَرف و نحو کے دو چار رسالے پڑھ لیے ہیں اور فاعل و مفعول سے لگا لگا رکھا ہے، باقی فہم، تمیز، انصاف، حیا ان چاروں صفتوں کا پتا نہیں۔ مدرسی کا عہدہ ہاتھ آنا، عجب اتفاق ہے، نہ از روی استحقاق۔"

زدل بری نتواں لاف زد بآسانی　　　　ہزار نکتہ درین کار ہست نادانی

فصل ۱۲: مدرس صاحب کا یہ قاعدہ کہ سوال کا جواب نہ دیں، اور خارج از مبحث دفتر دفتر لکھے جائیں، ایسا استوار ہے کہ کبھی چوکتے نہیں، چنانچہ صفحہ ۱۶۸ اور صفحہ ۱۶۹ میں پاژاج کی بحث میں حضرت نے کیسے کیسے گنویں

بھانکے ہیں۔ زاچ کو جیم سے بھی جائز رکھتے ہیں، میں کہتا ہوں، کبھی نہیں ہوسکتا۔ زچہ بجیم رنقطہ ہے، جو اس کو جیم ابجد سے کہے، وہ غلط گو اور اُس کا قول مردود۔

پھر دوسرے صفحے میں پادیر کو دال سے اور ذال سے اور زے سے، تینوں حرفوں کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔ بڑی بات ہے کہ ازتنگ کی طرح آدھے حروف تہجی اس لغت میں درج نہیں کیے۔

غالب پھر آگے چل کر لکھتے ہیں: ابطال ضرورت میں عفو کو بروزنِ رفو لکھا ہے، اور یہ مصرعِ شیخ سعدی سند لایا ہے، مصرع:

عفو کردم از وے عملہای زشت

میں جانتا ہوں اس تصرّف کو، اور مانتا ہوں، مگر سر پیٹتا ہوں کہ یہ مصرع یوں ہے:

ز وے عفو کردم عملہای زشت

باقی اور قصائد میں اور مثنویوں میں قدما کی عفو بروزنِ رفو آیا ہے، سکون و حرکت و تخفیف و زیادتی کا باہمدگر بدل جانا محض برائے ضرورتِ وزنِ شعر ہے، نثر میں اُس طرح لکھنا، اور اس کو بجائے خود ایک لغت مستقل جاننا حماقت ہے، اور یہ سب سے زیادہ جامع برہان قاطع کا ڈھنگ ہے۔

انھی صفحوں میں مولوی مجھے لکھتا ہے کہ "غالب سگ کیست؟" میں کہتا ہوں کہ غالب آستانِ شیرِ خدا کا کتا ہے، علیہ التحیۃ والثناء۔ اسی مقام پر یہ شعر لکھا ہے:

سگ کیست روباہِ نازورمند
کہ شیر ژیاں را رساند گزند

شیر، اسد کا ترجمہ ہے، اور میرا نام اسد ہے، پس میرا مقابل روباہ ہے اور چونکہ میرا مقابل مولوی ہے، تو وہ بخوبی لومڑی ٹھہرا، البتہ مجھ کو کیا گزند

پہنچائے گا! صاحبو، انصاف چاہتا ہوں، مولوی احمق ہے یا نہیں؟ اگر عقل رکھتا ہوتا، تو اسد کے مقابلے میں یہ شعر نہ لکھتا۔

فصل ۱۵ میں آغا احمد علی کے کچھ ہفوات درج کر کے غالب لکھتے ہیں :

بس، اب میں عاجز آگیا، کہاں تک لغت بعدِ لغت دیکھے جاؤں، خرافات، واہیات، جھوٹ، لغو، مہمل ! اب ورق ورق اور صفحہ صفحہ کہاں تک دیکھوں گا، دیکھوں گا تو بھی، مگر چھوڑتا جاؤں گا، جستہ جستہ جواب لکھوں گا۔ آخر مجھ کو آغا محمد حسین کی خدمت میں بھی حاضر ہونا ہے، اور وہ لغات لکھنے ہیں، جو پنج آہنگ کے بعد درفش کاویانی میں مندرج ہوئے ہیں۔

فصل ۱۶ : اس فصل میں جی یہ چاہتا ہے کہ مولوی صاحب سے کچھ باتیں کروں، تم محمد حسین کے تبریزی مولد ہونے پر اصرار کیوں کرتے ہو؟ ظہوری کو نظیر گزرانتے ہو، اور یہ نہیں جانتے کہ ظہوری کا مولد ترشیز تھا، اس کو تم نے تبریزی مولد کیوں کر جانا؟ دلیل اس کے تبریزی ہونے پر وہ بودی گزرانی کہ بہ نسبت اُس کے مکڑی کے جالے کو مضبوط کہنا روا ہے۔ فرماتے ہو کہ لغاتِ ہندی اچھی طرح نہ بولنا اُس کے ولایت زا ہونے کی دلیل ہے۔ غور تو کرو، بولتے اُس کو کس نے سنا ہے؟ آپ نے بھی تحریر دیکھی، فقیر نے بھی۔ جو علماء و شعراء ایران سے آئے، لہجہ اُن کا ہندی نہیں ہوا، املا اہل ہند کی املا کے موافق رہی، مثلاً کھوڑا، گھوڑا، جان جائیں گے کثرتِ سماعت سے کہ یہ دونوں ترکیبیں ہندی ہیں، مگر تلفظ میں تورا اور گورا کہیں گے۔ چوکھنڈی شعر میں اسی صورت سے لکھیں گے، مگر بولیں گے چوکندی، حضرت ظہوری کے ممدوح کا ایک طنبورہ تھا، بہت بڑا، ہاتھی پر چلتا تھا، اور نام اس کا موٹے خاں تھا بواوِ مجہول و تائے ثقیلِ ہندی، مولانا ظہوری اسی طرح جانتے ہوں گے، مگر تلفظ میں بتائے قرشت استعمال کرتے ہوں گے۔

فصل ۱۷: اور یہ فصل اخیر ہے، ہم ایک فصل میں وہ لغات لکھیں گے، اور وہ قباحتیں برہانِ قاطع کی تالیف کا ذکر کریں گے، جو بعد اتمام پنج آہنگ بہم پہنچی ہیں اور صرف درخش کاویانی میں لکھی گئی ہیں۔ ہر لغت کی ابتدا میں فصل نہ لکھیں، تاکہ عبارت یکدست لکھی جائے اور یہ نگارش جلد اختتام پائے۔

پانچ صفحوں کی اس طویل فصل کا خاتمہ حسب ذیل سطور پر ہوتا ہے:

اگرچہ ابھی پرسشیں بہت باقی ہیں، لیکن بڑھاپا اور امراض اور ضعف مفرط نہیں لکھنے دیتا، صبح سے شام تک پلنگ پر پڑا رہتا ہوں، لیٹے لیٹے مسوّدہ کیا، اور احباب کو دے دیا، انھوں نے صاف کر لیا، اب میری تحریر تو تمام ہوئی، احباب صاف کر لیں تو مطبع میں حوالے کروں، اور بعدِ انطباع جیسا کہ دیباچے میں وعدہ کر آیا ہوں، عمل میں لاؤں۔ یہ جو کچھ بسبیل سوالات لکھا ہے، مولوی صاحب سے اس کا جواب جدا جدا مانگتا ہوں، اور یہ کہتا ہوں کہ سنو صاحب، نفسانیت کا بُرا ہو، اکابر اُمت میں باہم کیا کیا ناخوش و ناشائستہ کلام درمیان آئے ہیں، حکیم شفائی اصفہانی نے مولانا عرفی شیرازی کی کیا کیا مذمتیں کی ہیں، ایک قصیدے میں اُس مرحوم کو مخاطب کر کے، فرماتے ہیں:

ہزار قطعۂ نم کردہ در بغل رفتی
ز ناکسانِ جہان تا بہ میرزا خانی

اور یقین ہے کہ عرفی و شفائی کے زمانے میں اسی قدر تقدیم و تاخیر ہو، جتنی برہان و غالب کے عہد میں تھی۔ علمائے ماوراءالنہر اور علمائے مشہد میں ایسے مکاتبات کی آمد و رفت درمیان رہی ہے کہ فریقین کی توہین و نفرین سے مملو ہے، بلکہ خود شاہِ ایران اور سلاطین روم کے درمیان وہ نامے جاری ہوئے ہیں، جس میں سراسر مغلظ گالیاں مرقوم ہیں۔

غرض اس اظہار سے یہ ہے کہ جہاں عمائدِ اہل اسلام و سلاطین اہلِ اسلام کی وہ باہم ناسزا تحریریں صفحۂ روزگار پر یادگار رہیں گی، وہاں تمھارے

ہمارے بھی بد کہاؤ صفحۂ دہر پر نمودار رہیں گے۔ نہیں نہیں، صرف اللہ کا نام رہ جائے گا۔ ویبقیٰ وجہ ربک ذی الجلال والاکرام۔

یہ سترہ فصلیں تیغ تیز (طبع دہلی ۱۸۶۷ء) کے صفحہ ۲۹ پر ختم ہوتی ہیں۔ صفحات ۳۰، ۳۱، ۳۲ پر غالب کے ۱۶ مختصر استفتا ہیں اور شیفتہ کے مختصر جوابات ہیں۔ استفتا کی تمہید میں غالب لکھتے ہیں:

"صاحبانِ قوتِ ناطقہ و قوتِ عاقلہ سے کہ وہ مقربانِ بارگاہِ مبدءِ فیاض ہیں، غالب کی یہ استدعا ہے کہ جب یہ تحریر کہ گویا استفتا ہے، نظر سے گزرے تو احد اللغتین میں سے جو لغت صحیح ہو، اس کی قیمت اور لغتِ غلط کی غلطی لکھ کر خاتمۂ عبارت پر اپنا نام لکھ دیں۔ مثلاً جہاں میں نے لکھا ہے کہ "چشم عیب بیں" صحیح ہے، یا "چشم غلط ساز" اس کے جواب میں رقم فرمائیں کہ "چشم عیب بیں" صحیح اور "چشم عیب ساز" غلط ہے۔ یہ عبارت چھاپی جائے گی، اس واسطے ضروری ہے کہ فتویٰ میں توضیح ہو۔"

اس کے بعد سولہ سوالات اور ان کے جوابات درج ہیں، کچھ یہاں لکھے جاتے ہیں:

سوال ۱: لغتِ فارسی کی حقیقت اور حروف کی حرکت میں فردوسی اور خاقانی سچے ہیں، یا ہندوستانی فرہنگ لکھنے والے؟ ۴ م

جواب: فردوسی و خاقانی سچے ہیں، ہندوستانی ان کے مطابق لکھیں، تو سچے، ان کے برخلاف لکھیں، تو جھوٹے۔ محمد المدعو بہ مصطفیٰ

سوال ۲: پیدائی و زیبائی صحیح، اور پیدائش و زیبائش غلط، یا چاروں لفظ صحیح؟ ۴ م

جواب: چاروں صحیح۔ محمد المدعو بہ مصطفیٰ۔

سوال ۵: فرہنگ نویسِ حال کی رائے اگر فرہنگ نویس کی رائے سے مطابق ہو، خواہی بحسب اتفاق، خواہی از روے مشاہدہ، یہ سرقہ ہے، یا تطابق رائے؟ ۴ م

جواب: یہ تطابق رائے ہے، سرقے سے کیا علاقہ؟ محمد المدعو بہ مصطفیٰ

سوال ۹: پالوایہ ایک لغت ہے، فرہنگ نویس کو اس کا ہم وزن چارپایہ لکھنا

چاہیے، یا چارخایہ؟ ۴م

جواب : وزن دونوں صحیح ہیں، لیکن چارپایہ لکھنے والا آدمی ہے اور چارخایہ لکھنے والا چارپایہ۔ محمد المدعو بہ مصطفیٰ۔

سوال ۱۴ : پا اور پای باضافۂ تحتانی جس کو عربی میں رِجل کہتے ہیں، ہندی میں اس کا نام پانو مع النون ہے، یا پاؤں بے نون؟ ۴م

جواب : پانو کو پاؤں نہ کہے گا، مگر مجنوں۔ محمد المدعو بہ مصطفیٰ۔

آخری سوال کے جواب کے بعد: راقم محمد المدعو بہ مصطفیٰ، قسم اللہ لہ بالحسنیٰ۔ اس کے بعد حالی، سعادت علی اور نواب ضیاء الدین احمد رخشاں دہلوی کے صداقت نامے درج ہیں:

سب جواب مجیب کے صحیح ہیں۔ الطاف حسین پانی پتی، عُفی اللہ تعالیٰ عنہ

سب جواب دونوں مجیبوں کے باصواب ہیں۔ محمد سعادت علی، مدرس گورنمنٹ اسکول دہلی

ہر شانزدہ گانہ سوال کے جواب میں میں بھی نواب محمد مصطفیٰ خاں صاحب کا ہم زبان و ہمداستان ہوں۔ الراقم الآثم، محمد، الملقب بہ ضیاء الدین، عُفی عنہ

غالب کی تیغ تیز آج سے ۱۳۰ سال پہلے مطبع اکمل المطابع دہلی سے ۱۸۶۷ء میں کتابی شکل میں شائع ہوئی، پھر اس کا کوئی اڈیشن نہ نکلا۔ کوئی تیس سال پہلے قاضی عبدالودود صاحب قاطع برہان و رسائل متعلقہ دو جلدوں میں چھاپنا چاہتے تھے۔ پہلی جلد جس میں غالب کے پانچ رسالے ہیں جن میں تیغ تیز بھی ہے۔ ۱۹۶۷ء میں پٹنہ سے شائع ہوئی۔ جلد دوم، اوّل کا جزو لاینفک ہے۔ اس جلد میں ان کا لکھا ہوا مقدمہ، حواشی و اشاریات شائع ہونے تھے لیکن بوجوہ شائع نہ ہو سکے۔ یہ رسالہ اس مجموعے میں چھپ ضرور لیکن اس طرح کہ نہ اس میں کوئی مقدمہ ہے نہ حواشی و تعلیقات۔ دوسری جلد کے انتظار میں اس کا اچھی طرح اشتہار بھی نہیں ہوا۔ یہ مجموعہ چھپا لیکن چھپا رہا اور اہل نظر سے بہت حد تک پوشیدہ رہا۔ کتابی شکل میں تو بہرحال یہ رسالہ صرف ایک بار غالب کی زندگی میں شائع ہوا۔

تیغ تیز کے جواب میں تیغ تیز تر اور شمشیر تیز تر لکھی گئی، یہ دونوں میری نظر سے نہیں گزریں۔ مولانا غلام رسول مہر لکھتے ہیں:

مؤید برہان کے جواب میں غالب نے فارسی میں ایک قطعہ لکھا جس کا

پہلا شعر ہے:

مولوی احمد علی احمد تخلص نسخہ در خصوص گفتگوی پارس انشا کردہ است

جس میں اگرچہ کل اکتیس شعر تھے لیکن مؤید جیسی دس کتابیں بھی اس کی تاثیر جہانگیر کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھیں۔ اس پر ادبی جنگ نے نثر کے بجائے نظم کی شکل اختیار کر لی۔ غالب ہی کی زمین میں موافق و مخالف چار سو تیرہ شعر کہے گئے۔ غالب کا جواب سب سے پہلے مولوی احمد علی کے شاگرد عبدالصمد فدا سلہٹی نے دیا۔ اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ علم و ادب میں بہت معمولی حیثیت رکھتے ہیں۔ فدا کے جواب میں سید شاہ باقر علی باقر بہاری (متوفی ۱۸۲۱ء) اور خواجہ فخرالدین حسین سخن نے دو قطعے لکھے۔ فدا نے پھر ان قطعوں کا جواب دیا۔ یہ سارا مجموعہ منظومات تیغ تیز تر کے نام سے چھاپ دیا۔

اب شمشیر تیز تر کا حال سنیے:

آغا احمد علی جہانگیر نگری مؤلف مؤید برہان نے غالب کی تصنیف تیغ تیز کے جواب میں ایک رسالہ بزبان فارسی شمشیر تیز تر کے نام سے لکھا جو ۱۸۶۸ء میں مولوی غلام نبی کے مطبع نبوی میں عبداللہ خاں کے زیر اہتمام چھپا۔ اس کے آغاز میں فدا کا رسالہ تیغ تیز تر بھی شامل کر دیا گیا۔

غرض قاطع برہان کی اشاعت پر جو ہنگامہ شروع ہوا تھا وہ نظم و نثر کے مختلف مراحل سے گزرتا ہوا ۱۸۶۸ء میں شمشیر تیز تر پر ختم ہوا۔

شمشیر تیز تر کے نسخے کمیاب بلکہ نایاب کے حکم میں ہیں۔ غلام رسول مہر مرحوم کی اطلاع کے مطابق اس کا ایک نسخہ شمس العلما محمد حسین آزاد دہلوی کے پاس تھا۔ وہ اب پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے۔ ◆◆

قرن سیزدھم میں ایران کا اہم نثری رجحان
اور
غالب کی فارسی نثر

آقای امید بخت صفوی

آج سے دو سو سال قبل ۱۲۱۲ھ مطابق ۱۷۹۷ء ماہ رجب کی شب ہشتم کو ہندوستان کی ایالت اترپردیش کے شہر اکبرآباد میں پیدا ہونے والے میرزا اسد اللہ خاں غالب کو اپنی ترک نژادی اور فارسی دانی پر ناز تھا۔

غالب از خاک پاک تورانیم
لاجرم در نسب فرہ مندیم
ترک زادیم و در نژاد ھمی
بہ سترگان قوم پیوندیم

ساقی چو من پشنگی و افراسیابیم
دانی کہ اصل گوھرم از دودہ جم است

وہ اپنے اجداد کے ہندوستان آنے کا حال بڑے ذوق و شوق اور ولولے کے ساتھ بیان کرتے ہیں :

"سلجوقیان بعد از زوال دولت و برھم خوردن ھنگام سلطنت در اقلیم ماوراء النہر پراگندہ شدند..... تا در عہد سلطنت شاہ عالم نیای من از سمرقند بہندوستان آمد"[۱]

(کلّیاتِ نثر۔ ص ۲۶۷)

"مہر نیمروز" کے خطاب زمین بوس میں اپنے بزرگوں کے صاحبان "فرِ فرھنگ" اور "شاہان افسرِ تاج" ہونے کی طرف یوں اشارہ کرتے ہیں:

"نیاگان نامہ نگار از تخم افراسیاب بودہ اند و فرماندھان با فرو فرھنگ.... سلجوقیان یا افسر و افسر با گوھر می آراستند۔ چرخ گردندہ این نامداران کاوس کوس را از پای انگند.... و چون سیل کہ از بالا بہ پستی آید نیای من از سمرقند بہند آمد"[۲]

(کلّیاتِ نثر۔ ص ۲۶۷)

شاھان عجم کے رایات سرافراشتہ سے گوھر تو بے شک توڑ لیے گئے تھے لیکن اس کے عوض زباں دانی اور سخنوری کی دولت بے بہا غالب کو عزیز تھی۔

گوھر از رایت شاھان عجم برچیدند
بعوض خامۂ گنجینہ فشانم دادند

حالی یادگار میں لکھتے ہیں ان کے دادا کی زبان ترکی تھی اور وہ ہندوستانی بالکل نہ سمجھتے تھے۔ غالب کے والد میرزا عبد اللہ بیگ کی شادی سرکار میرٹھ کے ایک معزز فوجی افسر کی بیٹی سے ہوئی جن کے بطن سے غالب پیدا ہوئے۔ ان کی مادری زبان فارسی نہ تھی لیکن اپنے قرینے اور ذہانت کی بدولت انھوں نے فارسی میں غیر معمولی استعداد حاصل کرلی۔ وہ عبد الصمد ہوں یا کوئی اور یا مبدأ فیاض۔

انچہ در مبدأ فیاض بود آن منت
گل جدا نا شدہ از شاخ بدامان منت

اس میں شک نہیں کہ غالب نے فارسی کو اپنی میراث گمشدہ سمجھ کر حاصل کیا۔ ان کی فطری بلند

پردازی اور فعال قوت متخیلہ نے ان کا رابطہ طالبی تخیلی و فکری و فنی دتی کے میر و ذوق سے نہیں، نیشاپور کے ظہوری اور تبریز کے صائب سے برقرار رکھا، اور جو زبان انھوں نے اپنے افکار کے نقشہای رنگارنگ کے اظہار اور ابلاغ کے لیے منتخب کی وہ ان کی مادری زبان اُردو نہیں فارسی تھی۔ اپنے ہمعصر شعراء میں غالب سب سے زیادہ انفرادیت پسند اور نئی راہ پر چلنے والے تھے۔ ان کی یہی افتادِ ذہنی اور طبیعت کی اُپج ان کو ہندوستان میں رہتے ہوئے بھی غریب شہر ہونے کا احساس دلواتی اور یہاں پیدا ہونے اور نشوونما پانے والی زبان کو چنداں درخور اعتنا نہ سمجھنے پر اُکساتی تھی۔ یہاں تک کہ وہ اپنے مجموعۂ اُردو کو ایک خاکۂ اولین سے زیادہ اہمیت نہ دیتے۔

شعر سے قطع نظر مرزا کو اپنی فارسی نثر کے اسلوب پر بھی ناز تھا اور وہ اس پر اس طرح بالیدہ ہوتے تھے:

"ایں پارسی آمیختہ بتازی خسروی گنجینۂ سربستہ بود کہ خامۂ من قفل درش راکلید آمد۔ پرویز کجا است تا بنگرد کہ دریں رہروی کدام رہ سپردہ ام و بہرام کجاست تا فرارسد کہ سخن را از کجا بکجا بردہ ام۔"[۳]

(کلیاتِ نثر۔ ص ۲۷۴)

مزید لکھتے ہیں:

"مگر مانی آں نقش راکہ خود میزد از اعجاز نمی شمرد، و آذر آں بت را کہ خود می تراشیدہ نماز نمی برد۔ یزداں را بندۂ سپاس گزار نباشم اگر قلم را بہر جنبش آفریں نگویم کہ ایں وادی پرخار را مثل شہسواران راہ می پویم۔"[۴]

(کلیاتِ نثر۔ ص ۲۷۵)

خسروی جادہ دریں دور اگر می خواہی
پیش ما آی کہ تہ جرعۂ از جامی گرہست

غالب اپنے کو فارسی کا اہل زبان مانتے اور اپنے اس ہنر کی داد ہندوستان میں نہیں، برون ہند"

پانے کے آرزومند تھے:

غالب سخن از هند برون بر که کس اینجا
سنگ از گہر و شعبده ز اعجاز نداند

اس قبیل کے متعدد فقرے ان کے یہاں نظر آتے ہیں جن میں وہ ہندی سبک فارسی نویسی سے بیزاری کا اظہار کرتے ہیں اور ان لوگوں پر طعنہ زنی کرتے ہیں جو اس سبک میں لکھتے ہیں۔ ان کی اس طعنہ زنی کی زد پر ابوالفضل اور فیضی بھی ہیں۔ غالب اپنے طرزِ نگارش کو ابوالفضل سے بہتر اور ایرانی اہلِ قلم کے مماثل خیال کرتے ہیں۔ ان کے ایسے فقرے پڑھ کر خوانندہ کے ذہن میں دو سوال پیدا ہوتے ہیں:

۱۔ تیرھویں صدی ہجری کے اس فارسی داں، فارسی نویس شاعر کی نثر میں اس کے ہمعصر ایرانی نثر نویسوں کی طرزِ نگارش کا کس حد تک سُراغ ملتا ہے؟

۲۔ غالب ایران کے مروجہ محاورے میں نثر لکھ رہے تھے یا ہندوستان کے دورۂ گورکانی کے سبک میں؟

ان امور کی وضاحت کے لیے ایک اجمالی نظر ایران میں تیرھویں صدی ہجری، اُنیسویں صدی عیسوی یعنی عصرِ غالب کے نثری ادب کے رجحان اور ان کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔

ساتویں صدی ہجری (۶۲۰ھ) میں مغلوں کے حملے کے ساتھ ساتھ ایران میں ایک بے اطمینانی، خلفشار اور فتنہ و فترت کے دور کا آغاز ہوا جو دسویں صدی ہجری کے آغاز یعنی ۹۰۵ھ میں شاہ اسمٰعیل صفوی کے تخت نشین ہونے تک جاری رہا۔ تقریباً تین سو سال کی اس مدت میں چند اہم شعراء اور ادباء کو چھوڑ کر عام طور پر ایران میں علم و ادب کی سرگرمی فی الجملہ کم رہی۔ فارسی زبان اور نثر جو عرب حملے کے بعد عربی الفاظ سے مخلوط ہو گئی تھی، اب ترکی فعل، تراکیب اور اصطلاحوں سے آمیختہ ہو گئی۔ فارسی نثر میں غیر زبان کی آمیزش سے اس کی صفائی اور سلاست رخصت ہوئی اور اس کی جگہ مصنوع عبارت اور صنائع لفظی نے رفتہ رفتہ اپنا سکہ جما لیا۔ نو پسندگی اور ہنر نمائی کی تشویق نہ ہونے کے باعث صاحبان ذوق و قریحہ اس طرف سے روگرداں ہوئے اور آہستہ آہستہ فارسی نثر اپنی قدیم راہ سے بھٹک کر مُغلق نویسی کی

بھول بھلیوں میں جا پڑی۔ اس سبک مغلق نویسی کی ابتدا عبداللہ شیرازی ملقب بہ وصاف حضرۃ کی تالیف تاریخ وصاف سے ہوئی۔ بقول آرین پور فارسی نثر کو خراب کرنے والوں میں اس کا نام سرفہرست ہے (بعد میں میرزا مہدی خاں استرابادی نے درہ نادرہ لکھ کر اس کو کمال کو پہنچایا) شاہان صفویہ کی بیشتر توجہ کتب احادیث و فقہ و اصول مذہبی کی طرف رہی۔ چنانچہ فارسی زبان و ادب کی اشاعت اور دورۂ مغول میں وجود میں آنے والے اس مصنوع اور مغلق اندازِ بیان کی اصلاح کے لیے کوئی خاص کوشش نہ کی گئی۔ یہی وہ زمانہ تھا (یعنی دسویں صدی ہجری) جب شاہانِ مغلیۂ ہند کی ادب دوستی اور علم پروری کا شہرہ سُن کر فارسی شعر و ادب کا بحرِ زخار ہندوستان میں سرازیر ہوا۔ بقول شاعر:

در ایران تلخ گشتہ کام جانم	بباید شد سوی ہندوستانم
چو قطرہ جانب عمان فرستم	متاع خود بہندوستان فرستم
کہ نبود در سخندانان دوراں	خریدار سخن چوں خانخاناں

واضح ہو کہ ان میں سے بیشتر آنے والے ایران سے نظامی عروضی اور سعدی شیرازی کی زبان لے کر نہ آئے تھے بلکہ اس وقت ایران میں مروّجہ فارسی کا طرزِ نگارش لے کر آئے تھے۔ ملک الشعرا بہار اپنی مشہور کتاب سبک شناسی میں ایران کے اس دورۂ نثر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ وہ ایسی پیچیدہ اور پُرتکلف کنایات و استعارات و مرادفات و تشبیہات سے مملو اور اس قدر سنگین اور بوجھل ہے کہ اس کا سمجھنا سخت دشوار ہے اور اس نے اصل زبان فارسی کو تحت الشعاع قرار دے دیا ہے۔ فطری طور پر اس نثر میں ہندوستان کے مقامی افکار، لغات، اصطلاحات اور تراکیب بھی داخل ہو گئیں (جس کا ابتدائی نمونہ اس سے قبل اعجازِ خسروی میں نظر آتا ہے) اور فارسی نثر نویسی میں اس طرز کا ارتقا ہوا جو ہندوستان کا خاصہ ہے اور جس کو "سبک ہندی" سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

عہدِ افشار کی بربریت اور شورش کے خاتمے کے بعد بارھویں صدی ہجری کے آخر یعنی کریم خان زند کے دور سے ایران میں ایک بار پھر امن و امان قائم ہوا جس کو قاجاری خاندان کے بادشاہوں نے خاصی حد تک برقرار رکھا۔ سکون اور آرامش کے بحال ہونے کے بعد ایران

میں دوبارہ علم و ادب کا بازار گرم ہوا۔ سنجیدہ ذوق رکھنے والوں نے جب گذشتہ صدیوں میں وجود میں آنے والے ایرانی ادب پر نظر ڈالی تو ان کو اس مصنوع، پُر تکلف اور مغلق اندازِ نگارش سے سخت وحشت ہوئی۔ چنانچہ قرن سیزدہم کی ابتدا ہوتے ہوتے (یعنی عصرِ غالب میں) ایران میں ایک اہم ادبی تحریک کا آغاز ہو چکا تھا جو درحقیقت اس مصنوع اور پیچیدہ سبک کے خلاف بغاوت تھی۔ یہ ادبی تحریک تاریخِ ادبیات ایران میں "سبک بازگشت" یا "رستاخیز ادبی" کے نام سے معروف ہے۔ یحییٰ آرین پور اپنی کتاب از صبا تا نیما میں لکھتے ہیں کہ یہ تحریک دراصل سبک مصنوع کے خلاف ایک "کودتہ" تھا۔ اس بازگشت ادبی میں شعرا اور ادبائے ایران کے کلاسیکل سبک کی پیروی کی اور سادگی کو اپنا شعار بنایا۔ سادہ نویسی کی یہ تحریک ادبی، نثر میں مقابلتاً بعد میں اور آہستہ تر وجود میں آئی اور سادہ گرائی یا سادگی پسندی کہلائی۔ اس کے ابتدائی نقوش کتاب گنجینۂ معتمد از معتمد الدولہ میرزا عبدالوہاب نشاط، انجمن خاقان از فاضل خان گروسی اور حدائق الجنان تالیف عبدالرزاق بیگ دنبلی میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ قرن سیزدہم میں مغربی افکار و آثار سے بیشتر آشنا ہو جانے کے نتیجے میں یہ تحریک اور رجحان زیادہ وضاحت سے اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ اس صدی کے آغاز کے ساتھ ہندوستان میں انگریزی طاقت زیادہ مجتمع ہو گئی تھی اور ایران یورپین امور سے واقف ہوا تھا۔ روس سے شکست کھانے کے بعد ایرانی حکام، امرا اور ہوشمند ادیب اپنے ہمسایہ ملکوں کے مقابلے میں اپنی پس ماندگی سے آگاہ ہوئے۔ جو لوگ اس عقب ماندگی کے اسباب کو بخوبی جانتے تھے ان میں ناصرالدین شاہ کے وزیر میرزا تقی خان امیر کبیر اور محمد شاہ کے صدر اعظم قائم مقام فراہانی تھے۔ ان دونوں نے ایرانی عوام اور ملک کی اصلاح کے لیے جو کوششیں شروع کیں ان میں سے ایک نہایت اہم کوشش سادہ نویسی کی طرف نو پسندوں اور عوام کو راغب کرنا تھا۔ قائم مقام اور امیر کبیر کا شمار تیرہویں صدی کے ماہر نثر نویسوں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے سادہ نویسی کی اس مہم کو خود دربار سے شروع کیا اور سب سے پہلے رسمی مکاتیب کے تکلفات کو ختم کیا اور اس کو عبارت مصنوع کے گورکھ دھندوں سے نجات دلوائی۔ امیر کبیر اور قائم مقام نے اپنی تحریروں کے ذریعے لوگوں کو اس امر کی جانب متوجہ کیا کہ سنجیدہ مطالب کے اظہار، خطوط نویسی، تاریخ نویسی، شرح حال نویسی وغیرہ میں تفنن اور آرائش

کلام بھونڈا پن ہے جس سے اصل معنی کی متانت پس پشت رہ جاتی ہے۔

"قائم مقام بہ مقداری زیادی از عبارات متکلف و متصنع و مضامین پیچیده و تشبیهات دور از فهم کاسته و انشای خود را ، مخصوصاً در مراسلات، به سادگی و گفتار طبیعی نزدیک کرده است. نژاد بر خلاف آثار اسلاف وی که پراز جمله ها و عبارتهای طویل و قرینه سازی های مکرر و سجعهای خسته کننده است، از جمله های کوتاه ترکیب شده و قرینه ها بندرت تکرار می شود.... او از ذکر القاب و تعریفهای تملق آمیز حتی المقدور اجتناب می ورزد۔ به اشعار عربی و فارسی و آیات قرآنی و احادیث و اخبار (که شیوۀ نویسندگان سابق است) خیلی کم استفاده می جدید مطلب را صریح می نویسد و موجز و کوتاه ....." [۵]

(از صبا تا نیما۔ ج اوّل۔ ص ۶۵)

نمونۂ نثر امیر کبیر

"قربان خاکپای همایونت شوم ۔ در باب فرمایشی که فرموده بودند این غلام نوکر هستم و مطیع حکم سرکار همایون ۔ اما یک دفعه لازم است که حضور همایون شرفیاب شوم و بعضی عرضها بکنم۔ حالا هر وقت را مقرر میفرمایند، فدوی شرفیاب شود۔" [۶]

(نامه های امیر کبیر۔ ص ۸۹)

نمونۂ نثر قائم مقام

"ایلچی آن دولت را در پایتخت این دولت، به اقتضای حوادث دهر و غوغای کسان اور باجهال شهر، آسیبی رسید که تدبیر و تدارک آن بر ذمۂ کارگذاران این دوست واقعی واجب و لازم افتاد۔ لهذا اولا برای تمهید مقدمات

عذر خواہی فرزند ارجمند خود، خسرو میرزا، را بہ پایتخت دولت بھیۂ روسیہ فرستاد"۔ ے

(انا صبا تانیما۔ ج اول۔ص ۴۵)

دوسرے اہم نثر نگار جنھوں نے سادہ نویسی کو تیرہویں صدی ہجری کے ایران میں عام کیا۔

صاحبدیوان، فاضل خان، عبدالرزّاق بیگ دنبلی، طسوجی وغیرہ ہیں۔

نتیجہ گیری

مندرجہ بالا حقائق کی روشنی میں ایران میں قرن سیزدہم ہجری، نوزدہم عیسوی یعنی عصر غالب کے چند بنیادی نثری رجحانات روشن ہو کر سامنے آتے ہیں :

۱۔ سادہ نویسی
۲۔ خطوط میں طویل القابات، تملقات اور تکلفات سے اجتناب
۳۔ قرینہ سازی اور بوجھل سجع سے پرہیز
۴۔ طویل اور پیچیدہ جملوں سے گریز
۵۔ اشعار، آیات و احادیث اور عربی عبارات سے کمتر استفادہ
۶۔ مختصر اور جزیل جملوں کا استعمال
۷۔ مطالب کا اختصار کے ساتھ اظہار
۸۔ نفسِ مضمون کو عبارت آرائی پر ترجیح دینا۔

ایران میں عصرِ غالب کے نثری رجحانات پر ایک نظر ڈالنے کے بعد اب اس پس منظر میں خود مرزا کی فارسی نثر کی ارزیابی کرنا چاہیے :

غالب کی فارسی نثر تعداد میں ان کی فارسی نظم سے کہیں زیادہ ہے اور اس میں پنج آہنگ، مہر نیمروز، دستنبو، کلیاتِ نظم کا دیباچہ و خاتمہ، مختلف تقریظیں اور دیباچے وغیرہ شامل ہیں۔

ان کے کلیات نثر کو نولکشور پریس نے ۱۲۸۴ھ میں طبع کیا اور یہ ۴۱۸ صفحات پر مشتمل ہے۔

غالب کی نثر کے بنیادی خصائص و رجحان تلاش کرنے کے لیے مناسب ہے کہ پہلے یہ دیکھا جائے کہ ان کے اوّلین اہم ناقد اور سوانح نگار، مولانا الطاف حسین حالی نے یادگار میں ان کی نثر فارسی پر کیا تبصرہ کیا ہے۔ "بیان نثر غالب" میں وہ لکھتے ہیں:

"اگرچہ مقتضای مقام یہ تھا کہ مرزا کی نثر کی خصوصیات کو مفصل طور پر بیان کیا جاتا اور ہر خصوصیت مثالوں کے ذریعے سے ناظرین کے ذہن نشین کروائی جاتی لیکن چونکہ لوگوں کو اس قسم کے تدقیقات سے کوئی خاص دلبستگی نہیں ہے اس لیے ہم اس بحث سے قطع نظر کرتے ہیں۔" [۸]

(یادگار غالب۔ ص ۳۴۸)

اس کے بعد وہ ایک عمومی اظہار نظر Blanket Statement کر کے مرزا کی نثر کو ان کی فارسی نظم کے ہم پایہ قرار دیتے ہیں۔

"مرزا نے نثر فارسی میں اس قدر بلند پایہ بہم پہنچایا تھا جیسا کہ نظم فارسی میں ان کو حاصل تھا۔" [۹]

(یادگار۔ ص ۳۴۸)

پھر ایک جملے میں وہ نثر غالب کی خصوصیات کو سمیٹ دیتے ہیں:

"جو ذوقِ سلیم رکھتے ہیں وہ ان کی نثر میں عجیب طرح کی لذت، شوخی اور بانکپن دیکھیں گے۔" [۱۰]

(یادگار۔ ص ۳۴۹)

آخر میں مولانا نے غالب کی نثر کے بہترین اور سلیس ترین اقتباسات درج کیے ہیں اور ان کا مقابلہ ظہوری، حزیں اور ابوالفضل کے نثری پاروں سے کیا ہے۔

نثر سے قبل اسی یادگار میں حالی نے بڑی کاوش اور تفصیل سے غالب کے شعر میں انہی "تدقیقات" کی بڑے ذوق و شوق سے تشریح کی ہے اور مثالیں دے کر بات کو پایہ ثبوت تک پہنچایا ہے۔ بیان نثر میں وہ اس سے دامن کشی کرتے ہیں۔ ہو سکتا ہے اس کا سبب ہر خود ان

کی اور عموم مردم کی شعر کی طرف بیشتر توجہ، یا کتاب کے طویل ہوجانے کا خوف۔ لیکن یہ بات بھی ذہن میں خطور کرتی ہے کہ غالب کی نثر کو خود بے حد پسند کرنے کے باوجود کیا حالی کو جو یقیناً ایک باہوش، سمجھ دار اور منصف مزاج ناقد ادب تھے، اس بات کا شعوری یا لاشعوری طور پر شک تھا کہ نثر غالب میں ان تمام مزایا اور خصوصیات خاصہ کا ثابت کرنا جس سے وہ ایک ماہر فارسی نثار اور "اہل زبان" کا درجہ پائیں قدری دشوار ہوگا؟ وہ خود لکھتے ہیں کہ غالب کی طرزِ انشا سے لوگ آشنا ہیں۔ یہ موقع تھا کہ وہ لوگوں کو اس سے آشنا کرواتے۔ سبب جو بھی ہو، بہرحال انھوں نے اس سے گریز کیا۔

نثر غالب کی جن خصوصیات کا انھوں نے ذکر کیا ہے وہ ہیں لذت، شوخی اور بانکپن۔ جہاں تک لذت کا معاملہ ہے وہ ایک قطعی شخصی اور داخلی حس ہے۔ ضروری نہیں کہ جس چیز سے ایک شخص کو لذت ملتی ہو دوسرا بھی اس سے لطف اندوز ہوسکے۔ شوخی سے غالباً ان کی مراد ایک خاص قسم کی شگفتگی اور برجستگی ہے جو یقیناً بسا اوقات غالب کی نثر میں نظر آتی ہے۔ مثلاً:

"غالبِ خاکسار هرزه کار را از آسمان بزمین فرستادند و فرمان دادند که دریں بیشه پیشهٔ کشاورزی ورزد۔ ناگزیر می بایست کمر بستن و زمین خستن، گاو راندن و دانه افشاندن۔ نادان بهوس درزمین تغل جان کند۔۔۔!!"

(کلیاتِ نثر۔ ص ۲۷۷)

"بانکپن" ایک خالص ہندوستانی اصطلاح ہے اور اس کا Connotation بھی خالص ہندوستانی ہے۔ "بانکپن" کے لغوی معنی ہیں: "کجی، وضعداری جس میں خودنمائی کی شرکت ہو، سرکشی، شوخی، نازو انداز۔" (نور اللغات، ج ۱، ص ۵۰۴)

داغ کا شعر ہے:

جو بانکپن کی یہ محشر خرام لیتے ہیں
تو فتنے اُٹھ کے بَلائیں تمام لیتے ہیں

بانکپن جب کسی شاعر یا نثر نویس کے سبک کے لیے بطور صفت استعمال ہوگا تو غالباً اس کے اصطلاحی معنی ہوں گے "اپج، انفرادیت، اندازِ خاص، طرزِ تازہ جو دوسروں سے مختلف ہو یا آج کل

کی اصطلاح میں جدّت پسندی"۔ غالب کی نثر میں 'بانکپن' یعنی جدّت ادا ضرور ہے۔ البتہ غور طلب امر یہ ہے کہ یہ جدّت ادا ان کی نثر کے لیے ہنر افزا ہے یا ضرر رساں ؟ حالی نے غالب کی نثر کی خوبیوں کا ادراک و احساس کرنا خوانندہ کے وجدان صحیح اور ذوقِ سلیم پر چھوڑا ہے۔ مقالہ حاضر میں بھی اس سوال کا جواب سامعین کے ذوق و وجدان پر چھوڑا جا رہا ہے۔

حالی کا کہنا ہے کہ "مرزا نے نثر فارسی میں بھی اس قدر بلند پایہ بہم پہنچایا تھا جیسا کہ نظم فارسی میں ان کو حاصل تھا۔" مولانا کے اس فقرے کا روحیہ وہ عقیدت ہے جو ان کو اپنے استاد سے تھی ورنہ حقیقت یہ ہے کہ غالب 'شاعر فارسی' کا مقام "غالب نثر نگار فارسی' سے کہیں بلند اور اہم ہے۔ شعر فارسی میں ان کے افکار' ان کا آہنگ' ان کی زبان کا رنگ ہی کچھ اور ہے جس کے سامنے صائب' کلیم' نظیری' عرفی اور خود بیدل بھی نہیں ٹھہرتے :

پیمانۂ رنگیست دریں بزم بگردش
ھستی ھمہ طوفان بہار است و خزاں ھیچ
عالم ھمہ مرأت وجود است عدم چیست
تا کار کند چشم محیط است و کراں ھیچ
غالب ز گرفتاری اوھام برون آی
باللہ جہان ھیچ و بد و نیک جہاں ھیچ (ص ۹۴)

در ھر مژہ برھم زدن ایں خلق جدید است
نظارہ سگالد کہ ھمانست وھماں نیست
در شاخ بود موج گل از جوشش بہاراں
چوں بادہ بہ مینا کہ نہانست و نہاں نیست

آرایش زمانہ ز بیداد کردہ اند
ھر خون کہ ریخت غازۂ روی زمین شناخت

حالی کے نقد نثرِ غالب میں کہیں بھی ان خصوصیات کا ذکر نہیں آتا جو عصرِ غالب میں ایران کے نثری رجحانات کا خاصہ تھیں۔ بہرحال چونکہ ان کا نقد مختصر ہے لہٰذا خود مرزا کے آثارِ نثری کا ایک جائزہ ہی ہماری راہبری کر سکتا ہے، اور اس جائزے سے مندرجہ ذیل حقائق سامنے آتے ہیں۔

عصرِ غالب میں ایران کا سب سے اہم نثری رجحان سادہ نویسی تھا۔ بقیہ تمام پہلو مثلاً قرینہ سازی اور آرائش عبارت سے پرہیز، لمبے القاب و آداب سے اجتناب، نفسِ مضمون کو عبارت آرائی سے زیادہ اہمیت دینا، پیچیدہ جملوں سے گریز وغیرہ، اسی ایک بنیادی فکر کی فروعات اور لازمی اور ضمنی نتائج تھے۔ غالب نے اپنی نہایت اہم نثری تصنیف پنج آہنگ کے آہنگ اوّل میں جہاں وہ خطوط نگاری کی اقسام، القاب و آداب وغیرہ سے بحث کرتے ہیں، بڑی تفصیل کے ساتھ طرزِ نگارش سے متعلق اپنے نظریات کا بیان کیا ہے۔ وہ لکھنے والوں کو ہدایت دیتے ہیں:

> "نبشتن را رنگ گفتن دھد، مطلب را بداں روش گداز د کہ دریافتن آں دشوار نباشد۔۔۔ از آں بپرھیزد کہ سخن گرہ در گرہ گردد۔ زنہار استعارہ ھای دقیق و لغات مشکل و ناما نوس در عبارت درج نکند و تا تواند سخن را درازی ندھد و لغات عربی جز بقدر بایست حرف نماید و پیوستہ در آں کوشد کہ سادگی و شعار او بود و ایں پارسی آمیختہ با تازی را در کشاکش تصرفات ھندی زبان پارسی نویس ضایع نگزارد۔"[۱۲]
>
> (کلیاتِ نثر۔ ص ۵۔۶)

ایسا معلوم ہوتا ہے گویا قرن سیزدھم کے ایرانی ادب کے اصول و ضوابط کا آئین نامہ خود غالب کی یہ تحریر ہے! انھوں نے اسی شد و مد کے ساتھ سادہ نویسی کی ہدایت اور عبارت پردازی سے اجتناب کی نصیحت کی ہے جس شدت کے ساتھ اس وقت یہ فکر اور یہ رجحان ایران میں نشو و نما پا رہا تھا یعنی ان کا وجدان اور ذوقِ سلیم اس بات کا احساس کرتے تھے کہ سادہ، دلنشین اور موثر طرزِ بیان عبارت آرائی سے بہتر ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ فکری اور نظریاتی طور پر غالب اپنے ہمعصر ایرانی ادیب سے بہت زیادہ مغائرت نہ رکھتے تھے۔

لیکن بات یہاں پر نہیں ختم ہوتی، آہنگ اوّل سے آہنگ پنجم تک پہنچتے پہنچتے واضح ہوجاتا ہے کہ دوسروں کو سادہ نویسی کی ہدایت دینے والے غالب خود اپنے دستور العمل پر قائم نہ رہ سکے اور اپنے قول "لکھنا کہنے کا مزہ دے" کو قطعاً فراموش کر گئے۔ انھوں نے پیچیدہ عبارت لکھی، گرہ در گرہ نثر تحریر کی، لمبے چوڑے القاب و آداب استعمال کیے، بعید از ذہن تشبیہات و استعارات کو برتا، عربی تراکیب و فقرات داخل نثر کیے، نامانوس دساطیری الفاظ لکھے، عبارت آرائی کو نفسِ مضمون پر ترجیح دی، غرضیکہ اپنے ترتیب دیے ہوئے آئینِ طرزِ نگارش سے خود ہی منحرف ہو گئے۔ ذیل کی چند مثالیں آہنگ پنجم، دیباچۂ کلیاتِ نظم فارسی، مہرنیمروز اور دستنبو سے دی گئی ہیں:

طول طویل القابات :

منبع فیوض نامتناہی، واسطۂ حصول رحمتِ الٰہی، حضرت پیر و مرشد برحق مدظلہ العالی۔

پُرتکلف عبارت :

والانامۂ ربوبیت طراز بہ پرتوِ اصولِ خود، ظلِ عطوفت بہ فرق نیاز افگند۔

لغات عربی:

ابتہاج وصول سامی نمیقہ و انشراح ورود مکاتبہ گرامی ....

پیچیدہ اور طویل فقرے :

مگر درد، برون و درون تفتگان را درمان نیست، کاش درونیان و بیرونیان را از مرگ و زیست یکدیگر آگہی بودی تا بیتابی و پراگندگی روی نمودی (مہرنیمروز)

دساتیری الفاظ:

ودر فرماندھی از فرمانبری نشان ودر گرایش و درایش از نخست، پاس فرمان نداشته باشد۔

(دستنبو)

در آمیغ فروغ ہر فروزہ بہ نیستی نویم بخشند مستی ست۔

(دستنبو)

ذیل میں غالب کے ایک خط کا مقایسہ ان کے دو ہمعصر ایرانی ادیبوں، امیر کبیر اور قائم مقام کے خطوط سے کیا جا رہا ہے تاکہ طرز نگارش کا فرق واضح ہو سکے۔

غالب: نامہ بنام میرزا اسفندیار بیگ خان، دیوان مہاراجہ الور:

"ھای ھمایون خامہ را در عرض سواد این نگارش کہ ھمانا سایہ گستریست برفرق سخن و منت ایثار، کہ عطیہ تاجوریست، گذارندہ، سخن را کلہ گوشہ بہ سپہر چوں نساید کہ سایۂ مرحمت این ابر کہ بجای قطرۂ گہر می بار دیا کشت آرزوی ھواخواھان نہ آں کردہ است کہ اگر ھر خوشہ را صدفی پر از مروارید اندیشند خردہ تواند گرفت۔"[۱۳] (پنج آھنگ۔ کلیات۔ ص۔ ۲۲۰)

امیر کبیر: بہ ناصر الدین شاہ قاجار:

"قربان خاکپای ھمایونت شوم۔ دستخط ھمایون زیارت شد۔ احوال این غلام را استفسار فرمودہ اید۔ امروز از ھمہ روز کارم بیشتر بود۔ ظہر از منزل رو بہ قصر رفتم۔ اما خستہ نزدیک غروب مراجعت کردم۔ حالا ھم در بیرون ھستم۔ امروز گمان این غلام این بود کہ از ھر جہت بعد از فضل خدا بہ سرکار ھمایون خوش گذشتہ باشد۔ خداوند عالم وجود ھمایون را از جمیع بلیات محافظت نماید و ھرگز بہ شما ملال ندھد۔ زیادہ جسارت نورزد۔"[۱۴]

(نامہ ھای امیر کبیر۔ ص ۱۴۶)

قائم مقام : نامہ بہ میرزای بزرگ

"از تاریخی کہ شیخ الاسلام تبریز در فتنۂ فضول صلاح مسلمین در استسلام دید تا امروز . . . . هرگز علمای تبریز این احترام و عزت و اعتبار و مطاعیت نداشتند تا در این عهد از دولت ماو عنایت ماست کہ علم کبریا بر اوج سما بر افراشتہ اند . . . ." ۱۵

(انشا صبا تا نیما ص ۶۶)

اس مقایسے سے بخوبی ظاہر ہو جائے گا کہ غالب اور ان کے ہم عصر ایرانی ادیبوں کے طرزِ نگارش میں کس قدر نمایاں فرق ہے۔ ان کے عہد میں ہندوستان اور ایران کے صدیوں پرانے لسانی اور ادبی روابط زوال پذیر تھے۔ لہٰذا ان کو اس سلسلے میں قصوروار ٹھہرانا مقصود نہیں بلکہ اس پس منظر میں ان کی نثر فارسی کی ارزیابی منظور ہے۔ خصوصاً اس لیے کہ غالب اپنے کو ہندوستانی ادیبوں میں شمار کرنا پسند نہ کرتے تھے۔ ابوالفضل کی نثر کو وہ نثر ہندی جانتے اور اپنے سبک کو اس سے متمایز کرنے کے لیے انھوں نے ایرانیت یعنی ایرانی اہلِ زبان کے محاورے کو اپنی نثر میں داخل کرنے کی سعی کی۔ یہاں تک کہ اس دھن میں انھوں نے دساتیری الفاظ کو بھی ایرانیت کی علامت جان کر استعمال کیا۔ لیکن یہ پیوندکاری آپس میں میل نہ کھا سکی۔ جہاں جہاں ان کی نثر شعری نثر ہے مثلاً کلیات نثر کا دیباچہ، خاتمہ وغیرہ، وہاں تو وہ نہ نثر ظہوری اور علی حزیں کی نثر کے مماثل اور مقابل ہے، لیکن جہاں انھوں نے نثر سادہ و عاری لکھی ہے مثلاً مہر نیمروز، دستنبو اور پنج آہنگ کے بیشتر حصے، خصوصاً آہنگ پنجم، وہاں وہ نہ ابوالفضل کے اکبر نامے جیسی جزالت، شگفتگی اور روانی پیدا کر سکے اور نہ ایرانی مورخین اور نثر نویسوں کا محاورہ لا سکے۔ مہر نیمروز لکھتے وقت نہ انھوں نے اسکندر منشی کی تاریخ عالم آرائی عباسی کو جو غالب کے عہد تک مقبول و معروف ہو چکی تھی اپنے لیے نمونہ قرار دیا نہ ابوالفضل کے اکبر نامہ کو۔ یہی حال ان کے خطوط فارسی کا ہے۔ غالب کے خطوط اخوانی ہیں۔ ان کا مقایسہ نہ ابوالفضل کے خطوط اخوانی سے کیا جا سکتا ہے نہ ایران میں اس وقت رائج طرز خطوط نویسی سے۔

خلاصۂ کلام : شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب کا سبک نثر فارسی نہ ہندوستان کے

مروجہ طرز ہے اور نہ ایران کا بلکہ وہ خود ان کی جدّتِ طبع کا زائیدہ اور پروردہ ہے۔ اور اس کو پسند کرنا یا نہ کرنا خوانندہ کے ذوق پر منحصر ہے:

کاری عجب افتاد بدیں شیفتہ مارا
مومن نبود غالب و کافر نتواں گفت

حواشی

۱۔ کلیاتِ نثر فارسی غالب، چاپ نولکشور، ص ۲۶۷
۲۔ ایضاً ص ۲۶۷
۳۔ ایضاً ص ۲۷۴
۴۔ ایضاً ص ۲۷۵
۵۔ ازصبا تا نیما، ج اول، ص ۶۵، تالیف یحیٰی آرین پور، تہران
۶۔ نامہ ھای امیر کبیر، تدوین سید علی داود، تہران، ص ۸۹
۷۔ ازصبا تا نیما، ج اوّل، ص ۴۹
۸۔ یادگارِ غالب، حالی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ص ۳۴۸
۹۔ یادگارِ، ص ۳۴۸
۱۰۔ یادگار، ص ۳۴۹
۱۱۔ کلیاتِ نثر، ص ۲۷۷
۱۲۔ کلیاتِ نثر، ص ۶-۵
۱۳۔ کلیات، پنج آہنگ، ص ۲۲۰
۱۴۔ نامہ ھای امیر کبیر، ص ۱۴۶
۱۵۔ ازصبا تا نیما، ج اوّل، ص ۶۶

غالب کی فارسی شاعری اور ہمارے سو سال

ظفر احمد صدیقی

غالبیات کا باہوش قاری عام طور پر اس حقیقت سے آگاہ ہے کہ غالب کا فارسی کلام اُردو کلام کے مقابلے میں دوچند ہے، اُسے یہ بھی معلوم ہے کہ کلام غالب میں اصنافِ سخن کے تنوّع کے لحاظ سے بھی فارسی کو بھی بہ مقابلہ اُردو فوقیت حاصل ہے۔ البتہ یہ بات کم لوگوں کے علم میں ہے کہ غالب نے اپنی زندگی کا وہ دور جو صحت و توانائی، اعتدال عناصر اور ذہنی پختگی سے عبارت ہے، محض فارسی گوئی کی نذر کیا ہے یعنی تیس سال سے پچاس سال کی عمر تک وہ اُردو سے تقریباً منقطع اور فارسی کی جانب ہمہ تن متوجہ رہے ہیں۔ شیخ محمد اکرام نے اس دَور کی تعیین و تحدید ۱۸۲۷ء تا ۱۸۴۷ء کے ذریعے کی ہے۔ وہ یہ بھی صراحت کرتے ہیں :

> مرزا کے اپنے بیانات اور ان کے کلام کے معاصرانہ قلمی نسخوں سے یہ نتیجہ بہ آسانی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی عمر کے ایک طویل حصّے میں اُردو سے دانستہ کنارہ کشی اختیار کر رکھی تھی۔[۱]

اس گفتگو کو سمیٹتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب کا اُردو کلام ان کے ابتدائی دَور یا قویٰ کے اضمحلال کے زمانے کی یادگار ہے۔ اس کے برخلاف فارسی کلام ذہنی پختگی اور فکری بالیدگی کے عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی ملحوظ خاطر رہے کہ فارسی سے غالب کا شغف ابتدائے عمر سے آخرِ حیات تک رہا۔ لہٰذا غالب کی فارسی شاعری محض اس لیے اہم نہیں کہ وہ

اُردو کے ایک عظیم شاعر کا نتیجۂ فکر ہے، بلکہ بذاتِ خود لائق توجہ اور قابلِ التفات ہے۔ اس موقع پر یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالب کے ابتدائی اُردو کلام میں جس ناہمواری، اُردو زبان و محاورے سے اجنبیت اور جسمِ معنی پر قبائے لفظ کی تنگی کا احساس ہوتا ہے، اس سے اُن کا فارسی کلام پاک و صاف ہے۔ یہاں بڑی حد تک یکسانی، روانی اور ہمواری کا اندازہ ملتا ہے۔ اس سلسلے میں چیکوسلواکیا کے ڈاکٹر یان مارک کا یہ بیان قابلِ ذکر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> غالب کی فارسی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے یہ محسوس کر کے خوشی ہوئی کہ وہ ان کی اُردو شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ قابلِ فہم اور عمومی طور پر آسان ہے۔[۲]

آیئے اب یہ جائزہ لیں کہ اپنے اس عظیم شاعر کے اس شعری ورثے کے ساتھ پچھلے سو سال کے دوران ہمارا رویّہ کیا رہا ہے؟ جواب یہ ہے کہ تدوینِ متن کے جدید اور معیاری اصولوں کے مطابق غالب کے فارسی کلام کا کوئی مستند ایڈیشن کیا ہندوستان، کیا پاکستان اور کیا ایران کہیں سے شائع نہیں ہوا۔ کلیاتِ فارسی کے چار ایڈیشن مطبع نول کشور سے شائع ہوئے۔ دو اشاعتیں پاکستان کی ہیں۔ ایک شیخ مبارک علی، لاہور نے ۱۹۶۵ء میں شائع کیا، دوسرا مجلس ترقیِ ادب، لاہور نے ۱۹۶۷ء میں۔ موخر الذکر مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی نے مرتب کیا ہے۔ یہ تین جلدوں میں ہے اور سب سے بہتر ہے لیکن اسے بھی باقاعدہ محقق ایڈیشن نہیں کہہ سکتے۔

مولانا امتیاز علی خاں عرشی غالب کا فارسی دیوان بھی تاریخی ترتیب کے مطابق مرتب کرنا چاہتے تھے۔ اس سلسلے میں انھوں نے کسی قدر کام کر بھی لیا تھا، لیکن دوسرے ضروری کاموں کی وجہ سے اسے مکمل کرنے کی نوبت نہ آسکی۔ یہاں تک کہ ۶۶-۱۹۶۵ء کے آس پاس انھیں معلوم ہوا کہ جناب مالک رام بھی غالب کا فارسی کلام مرتب کر رہے ہیں۔ اس لیے اپنے سلسلۂ عمل کو انھوں نے وقتی طور پر موقوف کر دیا۔ افسوس کہ دونوں محققوں میں سے کسی ایک کا کام بھی مکمل ہوا، نہ منظرِ عام پر آیا۔ البتہ عرشی صاحب نے اپنے مقدمے کے کچھ اجزا، "مقدمہ دیوانِ غالب فارسی (مرتبہ: عرشی) کے چند اوراق" کے عنوان سے نقوش، لاہور غالب نمبر (۱) میں شائع کرا دیے تھے۔ اس مقدمے کا سنہ تحریر ۱۹۳۹ء اور نظرِ ثانی کا سنہ ۱۹۶۹ء ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب کے دو

مضامین "غالب کے کلیاتِ نظم فارسی کا ایک قدیم نسخہ" اور "غالب کا ایک فارسی قصیدہ" تحقیقی نقطۂ نظر سے نہایت اہم ہیں۔ اول الذکر اُردوئے معلّیٰ، دہلی، غالب نمبر حصہ اوّل (۱۹۶۰ء) میں اور ثانی الذکر تحریک، دہلی، غالب نمبر (اپریل، مئی ۱۹۶۱ء) میں شائع ہوا ہے۔

۱۹۶۸ء میں امیر حسن نورانی نے منشی نول کشور کے پرپوتے کنور رنجیت کمار بھارگو کی فرمائش پر کلیاتِ نظم غالب فارسی مرتب کیا اور اس کی بنیاد دو مطبوعہ نسخوں پر رکھی۔ (۱) دیوان فارسی مطبع دارالسلام دہلی، ۱۸۴۵ء (۲) کلیات نظم غالب فارسی، مطبع نول کشور، ۱۸۶۳ء

۱۹۶۹ء میں مجلس یادگارِ غالب پنجاب یونیورسٹی لاہور نے بھی تین جلدوں میں کلیات غالب فارسی شائع کیا۔ اس کی پہلی دو جلدیں مولانا غلام رسول مہر نے اور تیسری وزیر الحسن عابدی نے مرتب کی تھیں۔ کلیات فارسی کی سابقہ اشاعتوں کی طرح محولہ بالا دونوں اشاعتیں بھی ترتیب و تدوینِ متن کے جدید معیاروں کو نہیں پہنچتیں۔

غالب صدی تقریبات کی مناسبت سے ۷۰-۱۹۶۹ء میں غالب فارسی کلام کے کچھ انتخابات بھی منظرِ عام پر آئے۔ اس کی تفصیل درج ذیل ہے:

(۱) متاعِ غالب (انتخاب غزلیات فارسی)، مرزا جعفر حسین، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۱۹۶۹ء، صفحات ۱۷۶

(۲) انتخابِ غالب (فارسی کلام کا انتخاب) ڈاکٹر ذاکر حسین، شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی ۱۹۷۰ء، صفحات ۲۲

(۳) نقش ہائے رنگ رنگ (فارسی غزلیات و مثنویات کا انتخاب اور اُردو ترجمہ) ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۱۹۷۰ء، صفحات ۴۱۵

ان میں ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی کا کام سب سے زیادہ وقیع ہے۔ خاص طور پر اس لیے کہ انھوں نے انتخاب کلام کے ساتھ ساتھ اُردو ترجمے کا بھی اہتمام کیا ہے۔

افسوس ہے کہ پچھلے سو سال میں ہم نے غالب کے فارسی کلام کی کوئی فرہنگ تیار نہیں کی۔ اسی طرح فارسی قصائد، مثنویات اور دیگر اصناف میں مستعمل مصطلحات و تلمیحات پر بھی ہمارے یہاں کوئی کام نہیں ہوا۔ اہلِ ایران نے کلام حافظ کی لفظیات کا ایک جامع اور مبسوط اشاریہ

فرہنگِ واژہ نمائے حافظ کے نام سے تیار کیا ہے۔[۳] ہم نے غالب کے تعلق سے فارسی تو درکنار اُردو کلام کا بھی کوئی اشاریہ مرتب کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔

غالب کی فارسی مثنویات کا اُردو ترجمہ ظ۔ انصاری نے کیا ہے، جو ۱۹۸۳ء میں غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی سے شائع ہوا ہے، لیکن اہل علم حضرات مثلاً پروفیسر نذیر اور ڈاکٹر حنیف احمد نقوی اسے غیر معیاری تصور کرتے ہیں۔ غالب کے اُردو کلام کی متعدد شرحیں لکھی گئی ہیں، لیکن فارسی کلام کی طرف شارحین نے توجہ نہیں دی تھی۔ یہ بات خوش آیند ہے کہ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم نے اس طرف توجہ کی اور دو ضخیم جلدوں میں غالب کی فارسی غزلیات کی اچھی اور معیاری شرح لکھ دی۔ یہ شرح مصنف کی وفات کے بعد ۱۹۸۱ء میں پیکجز لمیٹڈ لاہور کی طرف سے شائع ہوئی ہے۔[۴]

یہ دشتِ تحقیق میں ہماری ترک و تاز کا عالم تھا، آیئے اب خیابانِ تنقید میں اپنی گلگشت کا جائزہ لیں۔ ہمارے محدود علم اور محدود مطالعے کے مطابق غالب کی فارسی شاعری سے متعلق اُردو میں کوئی مستقل کتاب اب تک منظر پر نہیں آئی۔ پروفیسر وارث کرمانی نے اس موضوع پر انگریزی میں ایک مستقل کتاب ضرور لکھی ہے۔[۵]

اُردو میں غالب کی فارسی شاعری سے متعلق کچھ مضامین ضرور ملتے ہیں۔ ان میں سے بعض کسی مجموعۂ مضامین یا رسالے کی زینت ہیں، لیکن بیشتر اُن غالب نمبروں میں شامل ہیں، جو غالب صدی کے موقع پر ۱۹۶۹ء میں یا اس کے آس پاس شائع ہوئے ہیں۔ البتہ ان مضامین کی سطح عام طور پر بلند نہیں ہے۔ بعض مضامین جو نسبتاً بہتر اور معیاری ہیں، ان کے حوالے درج ذیل ہیں،

۱۔ غالب کی فارسی شاعری، سید عبداللہ، مشمولہ اطرافِ غالب، ۱۹۶۸ء

۲۔ نقش ہائے رنگ رنگ، ابواللیث صدیقی (۱۹۵۵ء) مشمولہ تنقید کے سو سال، مجلس یادگار غالب، لاہور، ۱۹۶۹ء

۳۔ مرزا غالب کی فارسی غزل، محمد منور، صحیفہ لاہور، غالب نمبر ۱۹۶۹ء

۴۔ غالب کے ہم معنی اُردو اور فارسی اشعار، غلام رسول مہر، سہ ماہی اردو، کراچی غالب نمبر ۱۹۶۹ء

۵۔ متاعِ از دست رفتہ، پروفیسر ضیاء الحسن فاروقی، جامعہ دہلی، غالب نمبر، ۱۹۶۹ء

۶۔ فارسی غزل اور غالب، پروفیسر ضیا احمد بدایونی، اردوئے معلی دہلی، غالب نمبر
حصہ سوم، فروری ۱۹۶۹ء

۷۔ غالب کی فارسی غزلیں اور فلسفیانہ مسائل، ڈاکٹر نورالحسن، نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۶۹ء

۸۔ اوج قبول (غالب کا منجمانہ کلام)، سید صمد حسین رضوی، سہ ماہی اردو کراچی،
غالب نمبر ۱۹۶۹ء

غالب کی فارسی شاعری سے متعلق پروفیسر نذیر احمد کے دو مضامین بھی نہایت اہم ہیں۔
اور تحسین سخن شناس کے ذیل میں آتے ہیں:

(۱) غالب کی فارسی قصیدہ نگاری۔

(۲) غالب کے فارسی قصائد کا مطالعہ لسانی نقطۂ نظر سے۔

یہ دونوں مضامین ان کی تصنیف غالب پر چند مقالے میں شامل ہیں اور غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی سے ۱۹۹۱ء میں شائع ہو گئے ہیں۔

متذکرہ بالا تفصیلات سے یہ حقیقت بھی سامنے آجاتی ہے کہ ہمارے نمایاں اور سربرآوردہ نقادوں میں سے کسی نے بھی غالب کی فارسی شاعری پر کوئی مستقل مضمون تحریر نہیں فرمایا ہے۔ مثلاً مجنوں گورکھ پوری، محمد حسن عسکری، احتشام حسین، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ، جب کہ ان میں سے بیشتر فارسی زبان و ادب سے واقف اور اس کے اداشناس ہیں۔ سچ پوچھیے تو حالی نے یادگارِ غالب میں غالب کی فارسی شاعری اور نثر پر جتنا کچھ اور جیسا کچھ لکھ دیا ہے، پورے سو سال میں، ہم اس جیسا تو کیا، اس کا نصف بلکہ عشرِ عشیر بھی پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کے فارسی کلام سے بے اعتنائی اور بے توجہی کا سبب کیا ہے؟ جواب یہ ہے کہ اس صورتِ حال کے پس پشت متعدد اور پیچ در پیچ اسباب و عوامل کارفرما ہیں۔ اول ہماری بے توفیقی، کم کوشی اور عمل سے فارغ نشینی کی مستحکم روایت۔ دوم پورے برصغیر سے فارسی کے چلن اور مذاقِ شعر و سخن کا اٹھ جانا۔ سوم خود فارسی کے وطن و مسکن یعنی ایران میں سبکِ ہندی کا ناپسند کیا جانا۔ ان سب کے ساتھ ساتھ ایک بات اور بھی ہے، وہ یہ کہ حالی نے اگرچہ یادگارِ غالب

میں غالب کی اُردو شاعری پر صرف ستر (۷۰) صفحات اور فارسی شاعری پر تقریباً ڈیڑھ سو (۱۵۰) صفحات لکھے۔ ان کے فارسی کلام کا معتد بہ انتخاب بھی پیش کیا۔ جابجا توضیح و تشریح بھی کی لیکن شبلی نے شعرالعجم میں، بشمول غالب تمام متاخرین شعرائے فارسی یعنی ظہوری، جلال اسیر، شوکت، بیدل، غنی اور ناصر علی کو داخل ہونے سے روک دیا۔ یہی نہیں بلکہ ان کی شاعری کو چیستاں گوئی اور ان کی طرف توجہ کو بدمذاقی قرار دیا۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

"(صائب) عام خوش اعتقادی یا شہرت عام کی بنا پر ظہوری اور جلال اسیر کی بھی مدّاحی کرتا ہے۔..... بدمذاقی کا یہ پہلا قدم تھا، جس نے ایک شاہراہ قائم کر دی اور نوبت یہ پہنچی کہ آج لوگ ناصر علی، بیدل اور شوکت بخاری کے کلام پر سر دُھنتے ہیں۔"[۶]

جہاں تک غالب کا تعلق ہے، شبلی نے ان کی نسبت شعرالعجم جلد پنجم میں چند کلماتِ خیر بھی کہے ہیں، لیکن ماحصل یہی ہے کہ وہ بیدل وغیرہ کی صحبت میں بگڑ گئے تھے کہ عرفی و نظیری وغیرہ نے سنبھال لیا۔ لطف یہ ہے کہ جن قصائد پر غالب کو ناز تھا، ان کی نسبت لکھتے ہیں:

"اکثر قصائد میں متاخرین کی خامیاں بلکہ بدعتیں بھی پائی جاتی ہیں۔"[۷]

حاصلِ کلام یہ ہے کہ غالب کی فارسی شاعری کی داد دینے کا بہترین موقع شعرالعجم میں تھا۔ لیکن داد تو کجا شعرائے عجم کے اس دربار میں انھیں باریابی کی اجازت ہی نہ ملی۔ حقیقت یہ ہے کہ شبلی شاعری کو جذبات کا نگارخانہ تصور کرتے تھے۔ تھوڑی بہت اہمیت ان کے نزدیک محاکات، جزئیات نگاری اور منظرکشی وغیرہ کی بھی تھی۔ لیکن شاعری میں تفکر، تفلسف اور تجریدیت پسندی انھیں بالکل پسند نہ تھی۔ وہ پیچیدہ بیانی اور خیال بندی کو شعریت کے لیے سم قاتل تصور کرتے تھے۔ اس لیے غالب یا دوسرے متاخرینِ شعرائے فارسی کے ساتھ وہ انصاف نہ کر سکے۔ شبلی کے بعد اس شیوۂ شاعری پر نقد و تبصرہ ایک فیشن بن گیا۔ یہاں تک کہ پروفیسر خورشید الاسلام نے اپنی کتاب غالب تقلید اور اجتہاد میں تمثیل نگاری اور خیال بندی وغیرہ کے ذیل میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں شبلی کے بیانات ہی کو رہنما بنایا جائے اور حواشی میں جابجا شعرالعجم کے اقتباسات بھی نقل کیے ہیں۔ اس طلسم کو اب جا کر شمس الرحمٰن فاروقی نے توڑا ہے اور کلاسیکی مشرقی شعریات پر مضامین

مقالات کے ضمن میں معنی آفرینی، مضمون آفرینی اور خیال بندی وغیرہ پر بحث وتمحیص کی نئی راہیں کھولی ہیں۔

بہرحال غالب کی فارسی شاعری کے مستقل مطالعے، مستقل محاکمے اور مستقل تجزیے کی ضرورت ہے۔ اس کی کئی جہتیں ہوسکتی ہیں۔ مثلاً:

۱۔ لفظیات، موضوعات اور طرز ادا وغیرہ میں اخذ واستفادے کے باوجود غالب کی فارسی شاعری، متاخرین شعرائے فارسی سے الگ کیوں معلوم ہوتی ہے؟

۲۔ غالب کے وہ کون سے شعری واردات وافکار ہیں جو فارسی میں اُردو کے برعکس زیادہ بہتر طریقے سے ادا ہوئے ہیں؟ یا اس کے برعکس اُردو میں ان کی صورت زیادہ پُرمعنی اور تہہ دار ہے۔

۳۔ وہ کون سے تجربات وخیالات ہیں جو صرف فارسی میں ہیں، اُردو میں اُن کا سراغ نہیں ملتا؟ یا صرف اُردو میں ہیں، فارسی کا دامن اُن سے خالی ہے؟

نامناسب نہ ہوگا اگر اس سلسلے میں کلامِ غالب سے بعض مثالیں بھی پیش کی جائیں۔ شعرا کا عام دستور ہے کہ وہ اپنے بعض پسندیدہ مضامین طرح طرح سے باندھتے ہیں۔ غالب کے یہاں بھی یہ صورت عام ہے۔ مثلاً دیوانِ متداول کے ایک شعر میں انھوں نے محبوب کو مشکل پسند کہا ہے:

شمارِ سُبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

محبوب کی مشکل پسندی کے تعلق سے انھوں نے فارسی میں بھی دو شعر کہے ہیں:

بتِ مشکل پسند از ابتذالِ شیوہ می رنجد
بگوئیدش کہ از عمر است آخر بے وفائی ہا

(میرا محبوب مشکل پسند ہے، اس لیے روشِ عام پر چلنے سے نالاں رہتا ہے۔ کوئی اس سے یہ کہہ دے کہ تمھارا اپنی بے وفائی پر ناز بے معنی ہے، کیونکہ عمر بھی تو بے وفا ہے)

بلبل! دلت بہ نالۂ خونیں بہ بند نیست
آسودہ زی کہ یارِ تو مشکل پسند نیست

(اے بلبل! نالۂ خونیں کے باب میں تیرے دل پر کوئی پابندی نہیں ہے۔ تیری زندگی میں بڑی راحت ہے کہ تیرا محبوب مشکل پسند نہیں ہے۔)

اب اگر ہم صرف اُردو شعر پر اکتفا کرلیں تو مشکل پسندی کے حوالے سے فکرِ غالب کا یہ تنوع ہم سے مخفی رہ جائے گا۔

غالب نے مرزا حاتم علی بیگ مہر کو اُن کی محبوبہ چُنّا جان کی تعزیت میں ایک سے زائد خطوط لکھے ہیں۔ ایک خط میں یوں رقمطراز ہیں:

مرزا صاحب! ہم کو یہ باتیں پسند نہیں۔ پینسٹھ برس کی عمر ہے۔ پچاس برس عالمِ رنگ و بو کی سیر کی۔ ابتدائے شباب میں ایک مرشدِ کامل نے نصیحت کی تھی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں۔ ہم مانعِ فسق و فجور نہیں۔ پیو، کھاؤ، مزے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی؟ کہاں کی مرثیہ خوانی؟ آزادی کا شکر بجالاؤ، غم نہ کھاؤ۔ اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چُنّا جان نہ سہی مُنّا جان سہی۔ میں جب بہشت کا تصوّر کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگئی اور ایک قصر ملا اور ایک حُور ملی، اقامتِ جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصوّر سے جی گھبراتا ہے اور کلیجا منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے! یہ حُور اجیرن ہوجائے گی؛ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ۔ چشمِ بددُور وہی ایک حُور۔ بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ۔[۴]

اب غالب کی فارسی غزل کا ایک مطلع ملاحظہ ہو:

من بہ وفا مردم و رقیب بدر زد
نیمۂ لبش انگبیں و نیمہ تبرزد

(میں تو نباہ کرتا کرتا مرگیا اور رقیب نکل بھاگا۔ گویا معشوق کا آدھا لب شہد تھا کہ میں اس میں پھنس کر رہ گیا اور آدھا مصری تھا کہ رقیب اس پر سے اُڑ گیا۔)[9]

یہاں دو باتیں قابلِ توجہ ہیں؛ ایک تو یہ کہ شعری منطق، نثر کی منطق سے جداگانہ ہوتی ہے۔ نثر میں غالب نے جو کچھ اپنے لیے ثابت کیا تھا، شعر میں اسے رقیب کے سر مڑھ دیا۔ گویا غزل کی رسومیات نے انھیں مجبور کیا کہ متکلم یا عاشق کو شہد کی مکھی اور رقیب کو مصری کی مکھی بنا کر پیش کریں۔ حالانکہ یہ ان کے اپنے نقطۂ نظر کے خلاف تھا۔ دوسرے یہ کہ عاشق اور رقیب کی، شہد اور مصری کے حوالے سے متذکرہ بالا تمثیل غالب کے کسی اُردو شعر میں میری نظر سے نہیں گزری۔ بہ الفاظ دیگر یہ مضمون فارسی کے ساتھ خاص ہے۔

غالب نے اُردو میں کہا ہے:

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

اسی مضمون کو فارسی غزل کے ایک شعر میں یوں ادا کیا ہے:

اندراں روز کہ پرسش شود از ہر چہ گذشت
کاش با ما سخن از حسرتِ ما نیز کنند

لیکن یہ دونوں شعر غزل کے تھے، اس لیے مضمون ایجاز کے ساتھ باندھا گیا تھا۔ مثنوی ابر گہر بار جو غالب کی سب سے طویل مثنوی ہے اور ایک ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے، وہاں انھوں نے اس مضمون کو شرح و بسط کے ساتھ نظم کیا ہے، بلکہ یوں کہیے ایک سماں باندھ دیا ہے۔ ہم اس موقع پر ان کے مفہوم کی ترجمانی کرتے ہوئے چند منتخب اشعار پیش کرتے ہیں:

بارگاہ رب العزت میں مناجات کرتے ہوئے غالب عرض پرداز ہیں کہ اے پروردگار! روزِ قیامت مجھے پرسشِ حساب سے معاف رکھ اور یہ سمجھ لے کر

مجھ سے پرسش ہو چکی اور ایک پرِ کاہ کو بادِ صرصر اُڑا لے گئی اور یہ فرض کرلے کہ میں دوزخ میں بھیجا جا چکا اور ہوا سے ایک تنکا دہکتی آگ میں گر چکا۔ اگر باز پرس ہونی ہی ہے تو اس خستگی اور مصیبت میں جو کچھ زبان سے نکل جائے اس میں مجھے معذور سمجھ' اس لیے کہ خستہ و مصیبت زدہ غلام گستاخ ہوتا ہے۔

بہ پرسش مرا درہم افسردہ گیر	پرِ کاہ را صرصرے بردہ گیر
پس آنگہ بہ دوزخ فرستادہ داں	دو آتش خس از بادہ افتادہ واں
وگر ہمچنیں ست فرجام کار	کہ می باید از کردہ راندن شمار
مرا نیز یارائے گفتار دہ	چہ گویم براں گفتہ زنہار دہ

اس کے بعد کہتے ہیں پروردگار! تجھے معلوم ہے کہ میں کافر نہیں ہوں' نہ خورشید و آذر کا پرستار ہوں' نہ میں نے کسی کو قتل کیا ہے' نہ ڈاکہ ڈالا ہے۔ بس مجھ میں ایک عیب ہے کہ میں شراب پیتا ہوں اور وہ بھی اس لیے کہ میری تیرہ جیسی دنیا میں حرارت اسی کے دم سے ہے اور مجھ ناتواں چیونٹی کی ہنگامہ پروازی اسی کی بدولت ہے۔ اے بندہ پرور خدا! میں کر بھی کیا سکتا تھا کہ میں غم زدہ تھا اور شراب غم رُبا تھی۔

ہمانا تو دانی کہ کافر نیم	پرستار خورشید و آذر نیم
نہ کشتم کسے را بہ اہرمنی	نبردم زکس مایہ در رہزنی
مگر مے کہ آتش بہ گورم ازوست	بہ ہنگامہ پرواز مورم ازوست
من اندوہگیں مے اندہ رُبائے	چہ می کردم اے بندہ پرور خدائے

آگے کہتے ہیں کہ مے و سرود اور رنگ و بو کا حساب تو جمشید' بہرام گور اور خسرو پرویز سے لینا چاہیے' جنھوں نے فروغِ بادہ سے چہرہ روشن کیا' دشمن کے دل اور بدبیں کی آنکھ کو آتشِ حسد سے جلا ڈالا۔ نہ کہ مجھ سے جس نے گاہے گاہے دریوزہ گری کرکے تابِ مے سے روسیاہی کا سامان بہم پہنچایا۔ جسے کوئی بستاں سرائے میسر ہوئی نہ مے خانہ' مطرب نہ جانانہ'

بساط پر پری پیکروں کا رقص نصیب ہوا نہ مطربوں کا شور و نغمہ۔ زندگی عاشقی میں بسر ہوئی اور کتنے ہی موسمِ بہار بے بادگی کے عالم میں آئے اور چلے گئے۔

حساب مے و رامش و رنگ و بوے — زجمشید و بہرام و پرویز جوے
کہ از بادہ تا چہرہ افروختند — دلِ دشمن و چشم بد سوختند
نہ از من کہ از تاب مے گاہ گاہ — بہ دریوزہ رُخ کردہ باشم نگاہ
نہ بستاں سرائے، نہ میخانۂ — نہ دستاں سرائے، نہ جانانۂ
نہ رقص پری پیکراں بر بساط — نہ غوغاے رامشگراں در بساط
بسا روزگاراں بہ دلدادگی — بسا نو بہاراں نہ بے بادگی

گذشتہ صفحات میں غالب کے فارسی کلام میں مستعمل مصطلحات و تلمیحات کا ذکر آیا ہے۔ اس مناسبت سے غالب کے ایک ترکیب بند کے چار شعر اور ان سے متعلق حالی کی توضیح و تشریح (بہ اختصار) نقل کی جاتی ہے۔ اس سے غالب اور حالی دونوں کی جلالت شان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ بند کے ابتدائی دو شعر یہ ہیں:

آں سحر خیزم کہ مہ را در شبستاں دیدہ ام
شب نشیناں را دریں گردندہ ایواں دیدہ ام

(میں وہ سحر ہوں کہ میں نے چاند کو اس کی خواب گاہ میں دیکھا ہے اور شب بیداروں یعنی کواکب یا ملائک کو اس گردندہ ایوان یعنی آسمان میں مشاہدہ کیا ہے۔)

اینت خلوت خانۂ روحانیاں کانجا ز دور
زہرہ را اندر رداے نور عریاں دیدہ ام

(آسمان روحانیوں کا کیا عمدہ خلوت خانہ ہے، جہاں میں نے دور سے یعنی زمین پر سے زہرہ کو چادرِ نور میں عریاں یعنی بغیر کسی حجاب کے دیکھا ہے۔)

اگلے دو شعر یہ ہیں:

ہر یکے فارغ ز غیر و ہر یکے نازاں بہ خویش

لولیے را در دو عشرت گہہ دو مہماں دیدہ ام

ہرگز اے ناداں بہ رسوائی نہ بندی دل کہ من

ماہ را در ثور و کیواں را بہ میزاں دیدہ ام

حالی ان کی شرح کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

ان دونوں شعروں کا سمجھنا کسی قدر نجوم کی اصطلاحات جاننے پر موقوف ہے۔ منجموں نے دورِ فلک کو بارہ حصّوں پر تقسیم کیا ہے، جن میں سے ہر ایک حصے کو برج کہتے ہیں اور ان کے نام یہ ہیں: حمل، ثور، جوزا، عقرب، قوس، جدی، دلو، حوت۔ ان میں سے ہر ایک برج کسی نہ کسی ستیارے کا خانہ کہلاتا ہے یا وبال۔ مثلاً جدی و دلو، زحل کے خانے اور شمس و قمر کے وبال ہیں اور برعکس اس کے اسد و سرطان، شمس و قمر کے خانے اور زحل کے وبال ہیں۔ اسی طرح ہر برج ایک ستیارے کا خانہ اور دوسرے کا وبال ہے۔ ثور اور میزان جن کا دوسرے شعر میں نام آیا ہے، یہ دونوں زہرہ کے خانے ہیں اور ثور کے تین درجے چاند کے شرف اور میزان کے اکیس درجے زحل کے شرف کے مقام ہیں۔

شاعر کا مطلب یہ ہے کہ میں نے چاند کو اس کے شرف کے مقام یعنی ثور میں اور کیواں یعنی زحل کو اس کے شرف کے مقام یعنی میزان میں دیکھا، اور چونکہ ثور اور میزان زہرہ کے خانے ہیں، اس لیے اس مطلب کو اس طرح ادا کرتا ہے کہ میں نے ایک لولی (رقاصہ) یعنی زہرہ کی دو عشرت گاہوں یعنی ثور و میزان میں ایسے دو مہمان دیکھے ہیں کہ ہر ایک دوسرے کے حال سے بے خبر اور ہر ایک اپنے حال میں خوش ہے کہ میرے سوا کوئی دوسرا زہرہ کی عشرت گاہ میں نہیں ہے۔ پھر دوسرے شعر میں دفعِ دخلِ مقدّر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اس بیان کو کسی بُرے معنی پر محمول نہ

کرنا چاہیے، بلکہ صرف مطلب یہ ہے کہ میں نے ماہ کو ثور میں اور زحل کو میزان میں دیکھا ہے۔ [۲۸]

محبوب خود بھی کسی کے عشق میں گرفتار ہو سکتا ہے اور اس پر بھی عاشقانہ احوال گزر سکتے ہیں۔ عربی میں بہت پہلے ابن جعفر الثعالبی نے اس مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے:

تمنیت أن تھوی سوای لعلھا تذوق صبابات الھوی، فترق لی

(کاش وہ میرے علاوہ کسی کے عشق میں گرفتار ہو اور محبت کی شوریدگی کا مزہ چکھے۔ ہو سکتا ہے کہ اس طرح میرے حق میں اس کا دل نرم ہو جائے۔)

غالب ایک اُردو شعر میں کہتے ہیں:

عاشق ہوئے ہیں وہ بھی کسی اور شخص پر
آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے

اسی موضوع پر ایک دوسرا اُردو شعر یوں ہے:

ہو کے عاشق وہ پری رو اور نازک ہو گیا
رنگ کھلتا جائے ہے، جتنا کہ اُڑتا جائے ہے

اس کے برخلاف فارسی میں ایک مسلسل غزل اسی موضوع پر ہے۔ واضح رہے کہ غالب نے اس باب میں نظیری کا تتبع کیا ہے یعنی طرز بھی نظیری کا ہے اور زمین بھی اسی کی ہے۔ غالب کی غزل کے چند شعر یہاں درج کیے جاتے ہیں:

در گریہ از بس نازکی رُخ ماندہ برخاکش نگر
وال سینہ سودن از تپش برخاک نمناکش نگر

(دیکھو فرطِ نازکی کے سبب بے حال ہو کر اس کا چہرہ کس طرح خاک پر پڑا ہوا ہے اور سوزِ دروں کی وجہ سے آنسوؤں سے تر خاک پر وہ کس طرح سینے کو رگڑ رہا ہے۔)

برقے کہ جانہا سوختے دل از جفا سردش ببیں
شوخے کہ خونہا ریختے، دست از حنا پاکش نگر

(جو برق جاں سوز بنا ہوا تھا' اب اس کا دل جور و جفا سے سرد پڑ چکا ہے۔
خوں ریزی جس شوخ کا مشغلہ تھا' اب اس کے ہاتھوں پر مہندی کی سُرخی بھی
نظر نہیں آتی۔)

آں کو بہ خلوت با خدا، ہرگز نہ کردے التجا
نالاں بہ پیش ہر کسے از جور افلاکش نگر

(جو خلوت میں خدا سے بھی کبھی التجا نہ کرتا تھا' دیکھو ہر ایک کے سامنے
کس طرح جور افلاک کا رونا رو رہا ہے۔)

تا نام غم بردے زباں، می گفت "دریا درمیاں"
دریائے خوں اکنوں رواں از چشم سفاکش نگر

(جو غم کا نام سُن کر دور باش کی صدا بلند کرتا تھا' دیکھو اب اس کی سفاک آنکھوں
سے دریائے خوں کس طرح رواں ہے۔)

آں سینہ کز چشم جہاں، مانند جاں بودے نہاں
اینک بہ پیراہن عیاں، از روزن چاکش نگر

(وہ سینہ جو جان کی طرح دنیا والوں کی نگاہ سے پوشیدہ رہتا تھا' اب چاک
پیراہن سے اس سینے کے روزن بھی عیاں ہیں۔)

بر مقدمے صید افگنے، گوشے بر آوازش ببیں
در بازگشتِ توسنے، چشمے بہ فتراکش نگر

(دیکھو کسی صید افگن کے انتظار میں وہ کس طرح گوش بر آواز ہے اور کسی
توسن کی واپسی میں اس کی نگاہیں کس طرح فتراک پر لگی ہوئی ہیں۔)

بر آستانِ دیگرے در شکر دربانش ببیں
در کوئے، از خود کمترے، در رشکِ خاشاکش نگر

(دیکھو دوسرے کے آستانے پر کس طرح اس کے دربان کا ممنون بنا بیٹھا ہے
اور کس طرح اپنے سے کمتر کے کوچے کی خاشاک کو بھی اپنے لیے باعثِ رشک

تصوّر کرتا ہے۔)

باخوبیِ چشم ودلش، باگرمیِ آب ورگلش

چشمِ گہربارش ببیں، آہِ شرر ناکش نگر

(اس کے چشم ودل کے حسن وجمال اور اس کے سراپا کی گرمی کے ساتھ،
اس کی گہربار آنکھیں اور شرر ناک آہیں بھی دیکھو۔)

ان گذارشات کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب کی فارسی شاعری سے صرفِ نظر کر کے ہم اُن کا جو مطالعہ بھی کریں گے، وہ ادھورے غالب کا مطالعہ ہوگا نہ کہ پورے غالب کا۔ ان کی فارسی شاعری کی طرف بھی بھرپور توجہ کی ضرورت ہے۔ یہ ذمّے داری ہمارے ناقدوں پر بھی عائد ہوتی ہے اور محققین پر بھی۔ دونوں کو اس سے عہدہ برآ ہونے کی فکر کرنی چاہیے۔ ع

ناخن پہ قرض ہے گرہِ نیم باز کا ◆◆

حواشی

۱۔ غالب نامہ، شیخ محمد اکرام، ص ۲۲۸ - ۲۲۹ ۲۔ اردوئے معلّٰی، دہلی، مدیر: خواجہ احمد فاروقی، غالب نمبر، حصہ سوم، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۱۱۸ ۳۔ فرہنگ واژہ نمائے حافظ، فراہم آورندہ: دکتر مہین دخت صدیقیاں، باہمکاری: دکتر ابوطالب میر عابدینی، تہران ۱۳۶۶ھ ۴۔ شرح غزلیاتِ غالب (فارسی)۔ اس کی جلد اوّل ۶۶۴ اور جلد دوم ۵۸۶ صفحات پر مشتمل ہے۔

۵۔ اس کا نام ہے: Evolution of Ghalib's Persion Poetry
سنہ اشاعت ۱۹۶۲ء ہے۔

۶۔ شعر العجم، علامہ شبلی نعمانی، حصہ سوم، معارف پریس اعظم گڑھ، ص ۱۹۸

۷۔ شعر العجم، علامہ شبلی نعمانی، حصہ پنجم، معارف پریس اعظم گڑھ، طبع دوم، ۱۹۲۱ء، ص ۲۱

۸۔ یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۵

۹۔ ایضاً، ص ۲۴۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۱۷ - ۳۱۸

دیوانِ غالب مرتبہ مالک رام

محمد انصار اللہ

نہیں موقوف اولاد و کمال و خلق و دولت پر
بڑی تقدیر ہے دنیا میں جس کو نام ملتا ہے

شاعر نے بڑی ہی سچی بات کہی ہے۔ قسمت میں ہو تو کتابوں کی باربرداری کرکے بھی آدمی محقق اور "دانشمند" کہلانے لگتا ہے۔ اپنے اردگرد پر نظر کیجیے تو ایسے بھی مل جائیں گے جو کتابوں کا عکس شائع کرکے نام و اعزاز کما چکے ہیں۔ کچھ ایسے بھی ملیں گے جنھوں نے کام تو بہت کیے لیکن تقدیر میں ناموری نہ تھی۔ ان کے کاموں سے دوسرے قسمت والوں کے نام چمکے۔ مجھے اکثر خیال ہوا ہے کہ وہ کتنا لائق شخص ہوگا جس نے ہفتے کے سات دن مقرر کیے تھے۔ اُس محسنِ انسانیت کو ہم میں سے کون جانتا ہے؟ قطب مینار کے اس بلند و بالا حصے کو جو فضا میں سر اٹھائے کھڑا ہے ہر شخص دیکھتا ہے اور اس کی تحسین کے لیے زبان کھولتا ہے لیکن اسی عمارت کا وہ حصہ جو اس کے بار کو اُٹھائے ہوئے ہے اور بنیاد کہلاتا ہے، اس کی طرف کون نظر کرتا ہے؟ عبرت کے سامان ہر طرف اور ہر میدان میں بکھرے پڑے ہیں۔ جسے توفیق ہو، آنکھیں کھول کر دیکھ لے۔

ماہرینِ غالبیات میں ایک معروف نام جناب مالک رام کا بھی ہے۔ مارچ ۱۹۵۷ء میں انھوں نے آزاد کتاب گھر دہلی کی طرف سے دیوان غالب شائع کیا تھا۔ اس کے شروع میں چھتیس صفحوں پر مشتمل ایک مبسوط مقدمہ لکھ کر شامل کیا ہے جس میں غالب کے حالاتِ زندگی

ان کے دیوان کے مختلف ایڈیشنوں اور دوسرے ماخذ کا تعارف کرایا ہے۔

"آپ کے ہاتھ میں جو دیوان ہے اس کا متن مطبع نظامی کانپور کے ایڈیشن ۱۸۶۲ء پر مبنی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اصل میں ہر جگہ 'مجکو' اور 'مجے' وغیرہ چھپا ہے اور میں نے موجودہ اسلوب کو مدِنظر رکھتے ہوئے سہولت کے لیے پورا 'مجھ' لکھ دیا ہے۔ ایک اور تبدیلی یہ کی ہے کہ پرانے رواج کے مطابق پیش کی جگہ 'واو' لکھی جاتی تھی مثلاً اوس، اودھر وغیرہ۔ اس واو کو خارج کر کے پیش لکھ دی ہے"

غور کرنے کی بات ہے کہ یہ عمل کرنے کے لیے کیا واقعی جناب مالک رام ہی کی ضرورت تھی؟ اور کہ محض اتنا عمل اس بات کے لیے کافی جواز فراہم کرتا ہے کہ جناب مالک رام کا نام نامی اس کے سر پر بحیثیت مرتب کے چھاپا جائے؟

اس ایڈیشن میں لائق مرتب صاحب نے ایک بڑی تبدیلی اور بھی کی ہے جس کا ذکر کس مصلحت سے انھوں نے نہیں کیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ نسخۂ نظامی کے آخر میں محمد عبدالرحمٰن نے "جو خاتمہ لکھا تھا اس کو حذف کر دیا گیا ہے۔ اُس میں مذکور ہے:

"اس سے پہلے دیوان بلاغت نشان جناب نواب اسد اللہ خاں غالبؔ دہلی میں چھپا لیکن بہ سبب سہو و نسیان کے بعض مقام میں تغیر و تبدل ہوا اس لیے جناب مجمع لطف بے کراں محمد حسین خاں صاحب دہلوی نے بعد نظر ثانی اور تصحیح جناب مصنف کے ایک نسخہ میرے پاس بھیجا۔ میں نے بہ افضال ایزدی مطابق اس نسخے کے شہر ذی حجہ ۱۲۷۸ ہجری مطبع نظامی واقع شہر کانپور میں صحت تمام اور درستی کمال سے چھاپا۔"

اس اندراج سے جناب مالک رام نے جو نتیجہ نکالا تھا، اُس کا بیان انھوں نے اس طرح کیا

"اس سے پہلے کے تمام مطبوعہ نسخوں کو دانستہ نظر انداز کر دیا ہے کیوں کہ جب غالب نے مطبع احمدی کا متن دیکھ کر اور اسے درست کر کے دیوان مطبع نظامی میں چھپوایا تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ انھوں نے متن ہمیشہ کے لیے خود طے کر دیا۔

اب اس سے پہلے ایڈیشنوں کو ہم نہ صرف استعمال نہیں کر سکتے بلکہ وہ شاید اختلاف نسخ کے تحت بھی نہیں آئیں گے۔"

جناب مالک رام کے اس بیان کے بعد سے مطبع نظامی کے مطبوعہ نسخے کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہو گئی اور طرح طرح سے اس کے کئی ایڈیشن نکل چکے ہیں اور وہ اسی دعوے کے ساتھ کہ یہ دیوان غالب کا صحیح ترین متن ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ صاحب مطبع کا دعویٰ صرف اسی قدر تھا کہ اس کو دیوان کا ایک نسخہ مل گیا تھا جس پر خود غالب نے نظر ثانی کی تھی۔ مطبوعہ متن جو مطبع نظامی سے شائع ہوا تھا، وہ بھی غالب کی نظر سے گزرا تھا، یہ بات نہ صاحب مطبع نے کہی تھی اور نہ یہ کسی دوسرے ذریعے سے ثابت ہو سکتی ہے، چنانچہ اس مطبوعہ متن کے بارے میں کوئی دعویٰ کرنا بیجا ہے۔

اس حقیقت سے بھی کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ مصنف بھی انسان ہی ہوتا ہے اور اس سے بھی سہو و خطا کا سرزد ہو جانا کچھ مستبعد نہیں ہے۔ اسی لیے مصنف کے قلم کی تحریروں کو بھی اہلِ تحقیق اس نظر سے دیکھنا ضروری سمجھتے ہیں کہ کہیں اس میں سہواً کوئی لفظ یا حرف چھوٹ نہ گیا ہو یا غلط نہ لکھ گیا ہو۔ مطبع نظامی کا متن اگر خود غالب کا تحریر کردہ ہوتا تو بھی قدیم نسخوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا۔

شاعر اور مصنف اپنی تحریروں کو نظر ثانی میں بناتے سنوارتے رہتے ہیں۔ غالب بھی ایسا کرتے تھے چنانچہ ان کے دیوان یا کلام کی ہر قدیم روایت جو دستیاب ہو سکے مفید اور قابلِ قدر ہے اور اس کو "دانستہ نظر انداز کر دینا" بڑی زیادتی کی بات ہے۔

(۲)

مالک رام صاحب نے دعویٰ جو بھی کیا ہو، یہ حقیقت ہے کہ وہ خود مطبع نظامی کے مطبوعہ نسخے کو ہر قسم کی اغلاط سے بالکل پاک نہیں سمجھتے تھے چنانچہ انھوں نے تصحیح متن کا کام کیا ہے اور اس کام کے لیے جن مآخذ سے استفادہ کیا ہے ان میں سے درج ذیل خاص طور سے قابلِ توجہ ہیں:

ش: دیوانِ غالب مطبوعہ مطبع منشی شیو نرائن عرف مطبع مفید الخلایق، آگرہ، ۱۸۶۳ء

خب: انتخاب کلام غالب رام پور۔ ۱۹۴۲ء

ح: نسخہ حمیدیہ بھوپال۔ ۱۹۲۸ء

افسوس اس بات کا ہے کہ مرتب نے متون کے اختلافات کی کماحقہ، نشاندہی نہیں کی ہے۔

مرتب کا یہ دعویٰ بھی کہ اس نے جو متن پیش کیا ہے وہ پوری طرح مطبع نظامی کے مطبوعہ متن کے مطابق ہے صحیح نہیں ہے چنانچہ ذیل کی مثالوں سے ظاہر ہے:

صفحہ	متن	حاشیہ مرتب
۹۸	فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا فروغ طالع خاشاک ہے موقوف گلخن پر	اصل میں 'کر' چھپا ہے جو ظاہر ہے کہ کتابت کی غلطی ہے۔ بیشتر متداول نسخوں میں بھی یہ غلطی جوں کی توں موجود ہے۔ ش میں ٹھیک 'گر' ہی ہے۔
۱۶۶	کس طرح کاٹے کوئی شبہائے تار برشکال ہے نظر خو کردۂ اختر شماری ہائے ہائے	اصل میں برتسگال ہے۔ ش میں ٹھیک برشکال چھپا ہے۔
۱۲۱	تا ترے وقت میں ہو عیش و طرب کی توفیر تا ترے عہد میں ہو رنج و الم کی تقلیل	اصل اور ش دونوں جگہ توقیر چھپا ہے۔ جو کتابت کی غلطی ہے۔ نسب میں ٹھیک توفیر ہی ہے

ان مثالوں سے ذیل کے امور سامنے آتے ہیں:

۱۔ خود نسخۂ نظامی میں بعض ایسی غلطیاں موجود ہیں جن کی تصحیح مرتب کے خیال کے مطابق بھی ضروری تھی۔ ان میں کچھ ایسی بھی ہیں جن سے شعر کے مفہوم میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔

۲۔ جن چند غلطیوں کی مرتب نے نشاندہی کی ہے ان میں زیادہ وہ ہیں جن کا تعلق تحریر اور طریقِ کتابت سے ہے۔ قدما حروف منقوطہ پر مقررہ تعداد میں نقطے بنانے، کاف پر ایک اور گاف پر دو مرکز لگانے کی پابندی نہیں کرتے تھے۔ غالب کا معاملہ بھی یہی تھا۔ چنانچہ ان کی تحریروں میں اس صورتِ حال کی مثالیں عام ہیں:

ثم سے نکھوں تو کس سے کہوں

شب نے آ گھیرا

ثچار کھڑی رات گئی

نقطوں اور مرکز کے اس فرق کو کتابت کی غلطی سمجھنا یا کہنا مناسب نہیں ہے۔

برشکال اور برشگال کے بارے میں عرض ہے کہ اس کو سنسکرت تلفظ کے مطابق خیال کرنا صحیح نہیں ہے۔ سنسکرت میں "برشا" نہیں ہے، "ورشا" ہے اور ہندوستانی بول چال میں "برشش" نہیں بلکہ "برس" (سین مہلہ سے) آتا ہے:

"در بہارِ عجم نوشتہ کہ لفظ ہندیست و نزد فقیر مولف کتاب مفرس برسکال است کہ بہ سین مہلہ باشد، چہ در ہندی برس بمعنی بارش و کال بمعنی وقت۔ چوں بعد از تحقیق ایں لفظ در سراج اللغات تلاش کردم بعینہ مطابق نوشتۂ خود یافتم۔"

اُردو میں یہ لفظ برشگال کاف فارسی کے ساتھ بھی آیا ہے۔ اس کو غلط قرار دے کر برشکال (بہ کاف عربی) کو ہی دُرست قرار دینا مناسب نہیں ہے۔ مرتب کے لیے ضروری تھا کہ غالب کی تحریر سے سند پیش کرتے۔

(۳)

مرتب بہ گمان غالب تدوین میں کسی ضابطے کے پابند معلوم نہیں ہوتے ہیں۔ انھوں نے اپنے خیال کے مطابق صحیح متن کو حوض میں اور اغلاط و اختلافِ نسخ کو حاشیے پر جگہ دی ہے اور اس کے لیے سند یا حوالہ درج کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی ہے۔ غور کریں تو بعض مقاموں پر حوض و حاشیے میں صحت کے اعتبار سے برعکس صورت نظر آئے گی۔ دو مثالیں درج کی جاتی ہیں:

صفحہ	متن	حاشیہ
۸۶	لو ہم مریضِ عشق کے بیمار دار ہیں اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج	تیمار دار
۲۰۰	خستگی کا تم سے کیا شکوہ کہ یہ ہتکھنڈے ہیں چرخ نیلی فام کے	ح: ہتھکنڈے

تیمار دار پر بیمار دار کو ترجیح دینے کی وجہ ظاہر نہیں کی گئی ہے اور نہ کوئی حوالہ ہی دیا گیا ہے۔ ہتھکنڈے پر ہتکھنڈے کی ترجیح تو بظاہر بھی صحیح نہیں معلوم ہوتی ہے۔ راقم کے خیال کے مطابق یہ لفظ "ہتھکھنڈے" (ہتھ = ہاتھ + کھنڈ = کھنڈا = رکاوٹ یا خلل وغیرہ) بمعنی خلل یا رکاوٹ پیدا کرنے

کا وہ عمل جس کا تعلق ہاتھ سے ہو، ہے اور اس اعتبار سے حرف تا اور کاف دونوں کے بعد ہائے مخلوط کا لانا ضروری ہے۔

مرتّب کا کہنا ہے کہ انھوں نے قاری کی سہولت کا خیال رکھا ہے لیکن انھوں نے واقعی جو کیا ہے اس سے برعکس صورت پیدا ہوگئی ہے۔ اوپر کی مثالوں میں صحیح صورت کو حاشیے پر جگہ دی گئی ہے۔

لائق مرتب نے متن کو اپنے طور پر دُرست کرنے کی بھی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں بعض بیجا تصیحات بھی کردی ہیں، مثلاً :

صفحہ	متن	حاشیہ (= تصحیح)
۶۵	مجھے دماغ نہیں خندہاے بیجا کا	خندہ ہاے
۲۳۹	پھر گرم نالہاے شرربار ہے نفس	ش : نالہ ہاے

لیکن اس نوع کی تصحیح کا بھی التزام نہیں کیا گیا ہے چنانچہ صفحہ ۵۴ پر لکھا ہے ع

تالیف نسخہاے وفا کر رہا تھا میں

حقیقت یہ ہے کہ یہ تصحیح غلط اندیشی کے سبب سے ہے۔ خود غالب ایسے موقوں پر اصل کلمہ کے آخر کے ہائے ہوز کو حذف کر دیتے تھے چنانچہ ان کی ایک تحریر اس طرح ہے :

"[۱۲] بندگان نواب مستطاب ۔ از نظر قبولی بندگان نوابصاحب"

غالب کی یہ تحریر اصولاً صحیح تھی یا غلط، اس بحث کا یہ مقام نہیں ہے۔

صفحہ	متن	حاشیہ (= تصحیح)
۶۸	وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا	خب : یک
۶۴	ایک تماشا ہوا گلا نہ ہوا	ش : اک
۱۰۸	یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل	ش : اک

لفظ ایک، یک، اک تینوں طرح سے رائج ہے۔ فاضل مرتّب نے اختلاف رائے کی تو نشاندہی کردی ہے لیکن یہ نہیں بتایا کہ وہ کس صورت کو صحیح سمجھتے ہیں اور کیوں؟ بہ صورت موجودہ دوسرا مصرع جس طرح حوض میں لکھا ہوا ہے ناموزوں ہے۔

تحریر کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ اسے تلفظ کے مطابق ہونا چاہیے خصوصاً قافیے اور حالت

ترکیبی میں زیادہ توجہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ کلمہ صحیح کے آخر میں آنے والے ہائے ہوز اور یائے مجہول کے محل کا اُردو میں ہنوز پوری طرح تعیّن نہیں ہو سکا ہے۔ اس صورتِ حال نے مرتب کو بڑی دشواری میں ڈال دیا ہے۔ یہ بات ذیل کی مثالوں میں دیکھی جا سکتی ہے:

صفحہ	مصرع (متن)	حاشیہ
۴۸	کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوہ نے	ش: نقشا، جلوے
۱۷۹	نظارہ نے بھی کام کیا واں نقاب کا	ح: نظارے
۱۸۰	میرے پتہ سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے	ح: پتے
۲۱۲	ظاہر کا یہ پردا ہے کہ پردا نہیں کرتے	ح: پردہ
۲۱۳	یعنی اس بیمار کو نظارہ سے پرہیز ہے	ش/ح: نظارے

ان مقاموں پر بھی مرتب نے اس بارے میں کوئی اشارہ نہیں کیا ہے کہ وہ کون سی صورت کو صحیح سمجھتے ہیں۔ خود غالب کی تحریروں میں بھی کسی خاص مسلک کی پابندی معلوم نہیں ہوتی ہے۔ ذیل میں ان کی بعض تحریریں نقل کی جاتی ہیں:

[۱۳] وہ لفافہ یہاں سے لشکر کو گیا۔۔۔ برسات کا اندیشہ مانع آیا نقل سرنامہ اور خط کے بھیجتا ہوں۔

[۱۴] سرگرم تقاضا بلکہ آمادۂ شور و غوغا تھی۔۔۔ انجام قصیدہ میں جو قرض کی گلی پائی جائیں۔۔۔ الخ

[۱۵] اپنی کنبی میں ہوئے۔۔ رجب کا مہینا قرار پایا

دیوان کی زیرِ تبصرہ اشاعت میں متن میں بعض مصرعے ناموزوں بھی لکھے ہوئے ہیں مثلاً صفحہ ۱۶۶ پر ہے مصرع

کیجے بیاں سرورِ تب غم کہاں تلک

حاشیے پر اختلاف کا اظہار اس طرح کیا ہے: ش: تپ

پورے دیوان میں صرف چند مقاموں پر فاضل مرتب نے اپنی کسی رائے کا اظہار کیا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے مصرعہ

غمِ گیتی ہے مرا سینہ امر کی زنبیل

میں فاضل مرتب نے حاشیے پر تحریر کیا ہے کہ:

"ش: عمر۔ اصل لفظ عمر ہی ہے لیکن غالب نے حضرت عمر سے التباس سے بچنے کے لیے اسے 'اَمر' لکھا ہے۔ لقا اور عمرو بن امیہ داستان امیر حمزہ کے دو مشہور کردار ہیں"۔

اس مقام پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مالک رام صاحب کے خیال میں نسخۂ نظامی کی کتابت خود غالب نے کی تھی؟ کاتب کی تحریر کے لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ "غالب نے لکھا ہے"۔

غالب کا عقیدہ معلوم ہے اس لیے "حضرت عمر سے التباس سے بچنے" کی بات بھی فضول ہے۔ داستان کے کردار کا نام "عَمَر" ہے (نہ کہ عُمر) اور دوسرے نسخے میں یہی لکھا ہوا ہے، اس لیے "اَمَر" کو صحیح ظاہر کرنے کے لیے تاویل کرنا غیر ضروری بات ہے۔

دیوان غالب کے زیر تبصرہ ایڈیشن کے سرورق پر مرتب کی حیثیت سے جناب مالک رام کا نام چھپا ہوا ہے اور یہ خود ان کے قول کے مطابق نسخۂ نظامی کی نقل ہے لیکن یہ ایسی نقل ہے جس میں اغلاط کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ اردو میں تدوین کے اچھے بُرے جو کام کیے گئے ہیں، ان کے ساتھ اس دیوان کو بھی شمار کرنا ان کے حق میں مناسب نہیں ہے۔

(۴)

انسانی فطرت ہمیشہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں رہتی ہے لیکن شاذ و نادر برعکس صورت بھی دیکھنے میں آجاتی ہے۔ ۱۹۶۹ء میں غالب صدی تقریبات کے سلسلے میں غالب کی اور غالب سے متعلق کتابوں کی اشاعت کی ہر طرف دھوم مچی ہوئی تھی۔ فروری ۱۹۶۹ء میں صد سالہ یادگار غالب کمیٹی دہلی نے جب دیوان غالب چھپوانا چاہا تو نظرِ انتخاب مالک رام صاحب کے دیوان غالب پر پڑی۔ توقعات جو بھی رہی ہوں، ہوا یہ کہ پہلے ایڈیشن کے مفصل مقدمے کی جگہ صرف دو صفحوں کے "تعارف" نے لے لی۔ حواشی جو کچھ اور جیسے کچھ تھے، سب حذف کر دیے گئے۔ کلام کی طرف جو کچھ توجہ کی گئی بقول مرتب یہ ہے کہ:

"چار شعروں کا اضافہ ردیف ی کی غزل: خم کیا ہے قلم کیا ہے، میں اردوئے

معلّٰی سے کیا گیا ہے۔ میں نے آخر میں سہرا بھی بطور ضمیمہ شامل کر لیا ہے"۔

یہ سہرا کہاں سے نقل کیا گیا اور اُردوے معلّٰی کا کون سا ایڈیشن مرتب صاحب کے پیش نظر تھا' یہ بتانے کی زحمت نہیں کی گئی۔

علم و تحقیق کے بلند معیاروں کی باتیں کرنے والوں کے لیے اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے۔ ◆◆

حواشی

۱۔ دیوانِ غالب نسخہ مالک رام، طبع اوّل، ص ۲۱ تا ۲۲

۲۔ دیوان، مقدمہ ص ۳۲

۳۔ آج جب کہ کثرت آبادی نے دنیا کو پریشان کر رکھا ہے، پُرانی کتابوں کے رکھنے کے لیے جگہ کا مسئلہ بھی پیدا ہو گیا ہے۔ جناب مالک رام نے اس مسئلے کا نہایت عمدہ حل پیش کر دیا ہے کہ جتنی کتابیں مصنّف نے خود چھپنے کے لیے اہل مطبع کو دی ہوں ان کے تمام پُرانے نسخے "دانستہ نظر انداز" کیے جانے کے لائق ہیں اس لیے ان کو نذرِ آتش کر دینا چاہیے۔

۴۔ یہ "نسخہ رام پور جدید" بھی کہا گیا ہے۔ مولانا امتیاز علی خاں عرشی نے اسے مرتب کر کے پہلی مرتبہ مطبع قیمہ بمبئی سے ۴۴۳ صفحوں پر چھپوا دیا تھا۔ یہ انتخاب خود غالب نے نواب کلب علی خاں والی رام پور کی ایما سے تیار کیا تھا۔

۵۔ مفتی محمد انوار الحق نے ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کے مقدمہ کے ساتھ "دیوان غالب جدید معروف بہ نسخۂ حمیدیہ" مفید عام اسٹیم پریس آگرہ سے ۱۳۴۷ھ/۱۹۲۸ء میں چھپوایا تھا۔ یہ ۵ صفر ۱۲۳۷ھ / یکم نومبر ۱۸۲۱ء کے مکتوبہ ایک قلمی نسخے پر مبنی ہے۔

۶۔ مرقع غالب۔ تحریر مورخہ ۸ دسمبر ۱۸۵۹ء

۷۔ ایضاً ۱۱ نومبر ۱۸۶۱ء

۸۔ ایضاً ۲۷ نومبر ۱۸۶۴ء

۹۔ غیاث اللغات، ص ۶۳

۱۰۔ اُردو لغت، ج ۲، ص ۱۰۲۰

۱۱۔ سرمایۂ زبان اُردو، ص ۳۹۹، فرہنگ آصفیہ، جلد ۴، ص ۷۰۰

۱۲۔ مرقع غالب۔ تحریر مورخہ ۳۰ جولائی ۱۸۶۳ء

۱۳۔ ایضاً ۱۸۶۳ء

۱۴۔ ایضاً ۲۲ اگست ۱۸۶۵ء

۱۵ ایضاً ۱۹ اگست ۱۸۶۷ء

مآخذ

۱۔ دیوان غالب مرتبہ مالک رام، آزاد کتاب گھر، دہلی ۱۹۵۷ء

۲۔ ایضاً ایضاً صد سالہ یادگار غالب کمیٹی دہلی ۱۹۶۹ء

۳۔ مرقع غالب، پرتھوی چندر، دہلی ۱۹۶۶ء

۴۔ اُردو لغت، جلد ۲، کراچی

۵۔ سرمایۂ زبان اُردو، جلال لکھنوی

۶۔ غیاث اللغات

۷۔ فرہنگ آصفیہ، جلد چہارم، مولوی سیّد احمد دہلوی

برہان قاطع سے متعلق غالب کے عہد کے علمی و ادبی معرکے

ریحانہ خاتون

فرہنگ ان الفاظ کا مجموعہ ہوتی ہے جس میں انسان گفتگو کرتا ہے، اس میں سب الفاظ کے معنی درج ہوتے ہیں، اس کے علاوہ لفظوں سے بننے والے دوسرے الفاظ، محاورات، تشبیہات، استعارات اور اصطلاحات بھی درج ہوتے ہیں۔

Meaning is nothing but shade and shade in colour. The colours are only seven but the shades are almost four Lakhs in number.

فرہنگ لکھنے کا مقصد علوم و ادب کو بآسانی پڑھنا ہوتا ہے۔ اگر کسی کتاب کا مطالعہ کرنے میں کسی دشواری کا سامنا کرنا پڑے تو اس کو فرہنگ کے توسط سے رفع کیا جاسکتا ہے۔ ایک اچھی فرہنگ لفظ کا تعین کرتی ہے۔ لفظ کا املا بتاتی ہے۔ لفظ کا تلفظ بتاتی ہے۔ لفظ کا مادہ بتاتی ہے۔ لفظ کے معنی بتاتی ہے۔

مندرجہ بالا ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے محمد حسین بن خلف تبریزی نے بھی ۱۰۶۲ھ/۱۶۵۲ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں گولکنڈہ میں ایک فرہنگ بنام برھان قاطع[الف] مرتب کی۔ یہ فرہنگ فارسی زبان کی اہم اور معروف فرہنگ ہے اور اپنے عہد تک کے تمام فارسی فرہنگوں میں سب سے زیادہ ضخیم ہے۔ اس کی ترتیب الفبائی ہے اور نو "فایدہ" اور "انتیس گفتار"

شامل ہیں :

۱۔ فایدہ اول : زبان دری و پہلوی و فارسی کے بارے میں۔

۲۔ فایدہ دوم : زبان فارسی کی کیفیت۔

۳۔ فایدہ سوم : تعداد حروف تہجی، دال و ذال کا فرق نیز وہ صیغے جو فارسی زبان میں مقرر ہیں۔

۴۔ فایدہ چہارم : چوبیس حروف کا ایک دوسرے سے تبدیل ہو جانا۔

۵۔ فایدہ پنجم : ضمائر۔

۶۔ فایدہ ششم : حروف مفردہ۔

۷۔ فایدہ ہفتم : ان حروف و کلمات کا بیان جو کلام کی زیب و زینت کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔

۸۔ فایدہ ہشتم : معانی حروف۔

۹۔ فایدہ نہم : ان باتوں کی توضیح جن کا جاننا صاحبانِ املا کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

"انتیس گفتار" میں الفبای ترتیب کے اعتبار سے تمام الفاظ کے معنی بغیر کسی نقد و تنقید کے قدیم لغات سے جمع کر کے ترتیب وار درج ہوئے ہیں۔ معنی کی اتنی تفصیل اس وقت تک کسی اور فرہنگ میں دستیاب نہیں ہوتی ہے۔ اکثر الفاظ کے تلفظ بھی دیے گئے ہیں۔ اپنی انہی گوناگوں خصوصیات کی وجہ سے کئی بار زیورِ طبع سے آراستہ ہو چکی ہے۔ لیکن باوجود ان تمام خوبیوں کے یہ سقم و اغلاط سے پاک نہیں ہے۔ اس فرہنگ میں تین بنیادی نقائص ہیں :

۱۔ اس میں تصحیفات کی کثرت ہے۔

۲۔ دساتیر جیسی جعلی کتاب کے اکثر مندرجات شامل ہیں۔

۳۔ ہزوارش الفاظ کثرت سے شامل ہیں (پہلوی زبان میں ہزوارش پڑھنے کا ایک طریقہ تھا یعنی پہلوی رسم خط میں کسی دوسری زبان کا لفظ لکھ لیا جاتا اور اس کا متبادل پہلوی لفظ پڑھا جاتا، جیسے پہلوی رسم خط میں مَلکان مَلک لکھتے ہیں شہنشاہ پڑھتے)، یعنی ان کو صحیح قاعدے کے بجائے پہلوی املا کے اعتبار سے پڑھ لیا گیا جس سے لفظ کی بالکل اجنبی شکل سامنے آگئی ہے[۱]۔

پروفیسر نذیر احمد صاحب کے قول کے مطابق : "محمد حسین تبریزی اور برھان قاطع کا نام آتے ہی انیسویں صدی کے سب سے بڑے علمی و ادبی معرکے کا نقشہ سامنے آجاتا ہے[۲]" اگرچہ اس معرکے کی ابتدا اٹھارویں صدی کے نصف اول سے ہی ہو چکی تھی جس کے بانی سراج الدین علی خاں آرزو (م : ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء) تھے۔ "خان آرزو برھان قاطع کے نقادوں کے پیشرو[۳] ہیں۔ انھوں نے ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ء میں ایک فرہنگ بنام سراج اللغت لکھی، اس میں برھان قاطع کے ترتیباً تمام الفاظ کو نقل کیا، ان کا دوسری لغات سے مقابلہ و مقایسہ کیا اور سب سے آخر میں ان پر تنقید کرتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار کیا، برھان کی اغلاط و تسامحات کو رفع کیا اور لغت کی تحقیق میں اپنی محققانہ نظر کا اظہار کیا۔ وہ خود اپنی اس فرہنگ میں اس کے لکھنے کی علت اس طرح بیان کرتے ہیں :

> "دریں فن (فرہنگ) کتابی جامع تراز برھان قاطع نیست و مستنبطتش فرھنگ جہانگیری و سروری و سرمۂ سلیمانی است، لیکن بعد تحقیقات بہ ثبوت پیوست کہ تصحیفات و تحریفات ایں کتاب زیادہ بر لغات صحیحہ است و کتابی کہ پارہ تحقیق جوھر معنی در آن باشد غیر از فرھنگ رشیدی نیست، و چون این عاجز ھمہ را ملاحظہ نمود، از عدم تنقیح ھریک آگاھی یافتہ، لھذا سراج اللغۃ را تالیف نمود۔"[۴]

ایک اور جگہ ہے :

> "فرھنگ رشیدی سے بہتر کوئی لغت نہیں اور برھان قاطع کی خوبی اس کی جامعیت ہے مگر ان دونوں میں اغلاط بھی ہیں اس لیے ان کی اصلاح کی ضرورت تھی اور یہی سراج اللغت کی غرض و غایت ہے۔"[۵]

ذیل میں مثال کے طور پر چند الفاظ بیان کیے جاتے ہیں :

چکاک : بہ وزن ھلاک، در برھان[۶] بہ معنی پیشانی کہ عرب ناصیہ گویند و قبالہ نویس، و آں را نیز گویند کہ در او گوھر سوراخ کند۔ مولف گوید این معلوم نیست کہ صاحب برھان این کتاب را چہ بیش آمدہ کہ این قسم تصحیفات در الفاظ مشھور می کند۔ بہ معنی اول چکاد بہ دال است،

و بہ معنی ثانی بہ صاد مہملہ مشتق از صک کہ معرب از چک است و آن صیغۂ صفت است کہ در اصل حرف مستعمل شود مثل حدّاد، رمّال و امثال آن، و بہ معنی سیوم بجای حلی است و لفظ عربی الاصل۔

فرخشت: بہ ضم خا، دوم انگشت، در برہان جای کہ انگور در آن ریزند و لگد زنند تا شیرۂ آن بر آید۔ مؤلف گوید این خطاست، صحیح چرخشت بہ جیم فارسی۔

کارگیا: کسر رای مہملہ و کاف فارسی و تحتانی بہ الف کشیدہ، در برہان بادشاہ و وزیر و کارفرمان و کاردان۔ و ہر یک از عناصر اربعہ، و در جہانگیری بہ معنی بادشاہ و ہر یکی از عناصر اربعہ، مولوی فرماید:

عشق باآن بگزین کہ جملہ آنہا　　　یافتند از عشق او کارگیا

و ہم او فرماید:

گفت اطفال مستد این اولیا　　　در غریبی فرد از کارگیا

مؤلف گوید صاحب ہر دو نسخہ را غلط واقع شدہ چرا کہ کیا این جا بہ کاف تازی است بہ معنی پادشاہ، و دوم آنکہ کار کیا بدون اضافت است و مقلوب کیاھی کار بہ معنی خداوند کہ کارھا بدو متعلق باشد و آن عبارت است از پادشاہ، و سیوم آنکہ کار کیا در ہر دو مذکور بہ معنی پادشاہ و عناصر نیست بلکہ در بیت اول بہ معنی کار پادشاہ است کہ عبارت است از سلطنت، و در بیت دوم بہ معنی کاری است کہ متعلق است بہ عناصر، پس در این دو بیت کیاست بہ کاف تازی بہ ہر دو معنی مذکور، و ترکیب اضافی است، و صاحب جہانگیری این در یک لفظ تصور نمودہ، و آن خطاست۔"

سیّد احمد عاصم[الف] جن کا شمار عثمانی فضلا میں ہوتا ہے انھوں نے تیرھویں صدی ہجری کے اوائل میں برہان قاطع کا ترکی زبان میں ترجمہ کیا۔ اس ترجمے میں مختلف فرہنگوں سے استفادہ کیا اور برہان قاطع کی غلطیوں کی اصلاح اور کچھ لغات کا اضافہ کیا، جو تبیان نافع کے نام سے قسطنطنیہ سے ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ء، بولاق سے ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء اور قاہرہ سے ۱۲۵۱ھ/۱۸۲۵ء

میں شائع ہوئی۔

مرزا اسد اللہ خاں غالب (م : ۱۲۸۵ھ/۱۸۶۹ء) نے برھان قاطع کے بعض مندرجات پر اعتراض کرتے ہوئے اس کو قاطع برھان کے نام سے ایک کتابی شکل میں جمع کر دیا۔ یہ کتاب سب سے پہلے مطبع خاص منشی نولکشور سے ۱۲۷۸ھ/۱۸۶۲ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے آخر میں مطبع کی طرف سے اس کا سال طباعت بیستم رمضان ۱۲۷۸ھ درج ہے :

"خدای دانش آموز فرھنگ بخش را بہ ھزار زبان سپاس و مژدہ برای ھنرمندان باریک بین نکتہ سنجان سخن شناس کہ روشن اختر معنی اوج گرائید و آوارگان تاریکی نابلدی را راھنما، آفتاب تحقیق وسط السما، اشتہار رسید و خورشید تدقیق برخط نصف النہار رسید، قاطع برھان دافع اغلاط آن از طبع نخستین نقش تازہ یافت و تاتوان از تصحیح واقعی و تہذیب ظاھری و باطنی رونق بی اندازہ یافت، بستم رمضان ۱۲۷۸ھجری پا براہ خاتمہ نہاد۔"[۱]

اس کتاب کا اصل متن کل ۹۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ ۶ صفحات میں مختلف شعراء کے قطعہ تاریخ قاطع برھان اور آخر میں خود غالب کی تقریظ شامل ہے۔ صفحے کے آخر میں غالب کی یہ رباعی :

در قاطع برھان نگر و اقبالش
کز غیب رسد ملک بہ استقبالش
بر خاتمہ نقش خاتم غالب بین
زین روست کہ گشت مہر غالب سالش
۱۲۷۸ھ

اور پھر غالب کی مہر لگی ہوئی ہے۔ دوسری بار یہ کتاب ۱۳۸۷ھ/۱۹۶۷ء میں صد سالہ اشاعت کلیات غالب کے زیر اثر صد سالہ یادگار غالب کمیٹی کی زیر سرپرستی بنام "قاطع برھان" ملقب بہ درفش کاویانی و رسائل متعلقہ مرتبۂ قاضی عبدالودود شائع ہوئی۔ اس میں مطبع نولکشور کی طرف سے شائع شدہ کتاب کے بارے میں جو معلومات نیز دیگر شعراء کی قطعۂ تاریخ اور غالب کی تقریظ و مہر

وغیرہ کو حذف کر دیا گیا ہے۔

غالب نے قاطع برھان میں برھان قاطع پر تنقید کے ساتھ ساتھ اس کی غلطیوں کی بھی نشان دہی کی ہے۔ غالب کی نظر میں برھان قاطع نہایت کم درجے کی کتاب ہے۔ غالب کا اعتراض ہے کہ "صاحب برھان نے الفاظ تراشی میں بڑی فیاضی دکھائی ہے، اس لیے جس طرح کمال اسماعیل اصفہانی کو خلاق المعانی کا لقب عطا ہوا ہے تو ان بزرگوار کو اگر خلاق الالفاظ کہا جائے تو کیا عجب ہے۔ اگر غریب الفاظ کا (جو معنی سے دور ہیں) استعمال کیا ہے، صدھا مسخ شدہ اور مصحف الفاظ بغیر کسی جرح و تعدیل کے شامل کر لیے ہیں۔" غالب قاطع برہان کے مقدمے میں کہتا ہے:

"ھر گاہ غم تنہایی زور آوردی، برھان قاطع را نگرستمی، چون آن سفینہ گفتارھای نادرست داشت و مردم را از راہ می برد، و من آئین آموزگاری داشتم، بر پیروان خودم دل سوخت، جادہ نمایان ساختم تا بیراھہ نپویند ... با این ھمہ کوشش کہ در جدا کردن راست از کاست مرا بود، نوشتہ ام مگر از بسیاری اندکی، چنانکہ بی مبالغہ می گویم از صدیکی ھمانا می خواستم نوشت و می دانستم نوشت، اما بہ سبب انبوھی بیان ھای ژولیدہ جامع مجموع نتوانستم نوشت۔ ھر دیدہ ور کہ مغز سخن خواھد کافت بسا شور ابہ ھای ناگوار روان خواھد یافت، کتاب آسانی نیست کہ چون و چرا در آن نگنجد، گفتار آدمی ھست، ھر کہ خواھد بہ میزان نظر سنجد۔"[۱۲]

غالب سبب تالیف قاطع برھان کے ضمن میں اعتراف کرتا ہے:

"بہ یزدان دانش بخش، داد پسندی پناھم و دانش از خدا و داد از خلق می خواھم تا گرفتہ نزنند و خردہ نگیرند کہ با مردہٴ دو صد سالہ دشمنی چرا می ورزد، نہ مرا با محمد حسین دکنی بحث است و نہ بر شہرت۔ برھان قاطع رشک، این شور و غوغا کہ در سال یک ھزار و دو صد و ھفتاد و سہ خاست، ھمانا از خاکیان تا افلاکیان ھمہ دانند کہ کران تا کران قلمرو ھندوستان در آن دھلی را چگونہ برھم زد۔

قطعہ کہ در نمایش سال شروع این فتنہ بہ آئین تخرجہ از مبدا ر فیاض بہ من جوالت رفتہ است، درین دیباچہ صورت نگارش گرفتہ است تا پا مزد نگاہ نگر ندگان این اوراق تواند بود ۔

چوں کرد سپاہِ ہند در ہند
با انگلیسیان ستیز بیجا
تاریخ وقوع این وقائع
واقع شدہ "رستخیز بیجا"[۱۳]

۱۲۷۳ھ

"رستخیز" کے اعداد ۱۲۷۷ نکلتے ہیں اور "جا" کے ۴، اس طرح ۴ کو اگر ۱۲۷۷ میں سے نکال دیں تو ۱۲۷۳ھ رہ جاتا ہے۔ غالب کا کہنا ہے :

"در نگرستن این نامہ کہ من سیہ کردم شرط آنست کہ چون بہ دیدن این سواد سویدا امداد دل نہند برھان قاطع در مقابل نہند، چشمی بہ سوی آن دارند و چشمی بہ سوی این، اما چشم حقیقت نگر نہ چشم غلط بین۔"[۱۴]

خود غالب نے قاطع برھان کے مقدمے میں اس کتاب کا سال تکمیل کے لیے مندرجہ ذیل قطعہ کہا ہے:

یافت چون گوشمال زین تحریر
آنکہ برھان قاطعش نامست
شد مسمی بہ قاطع برھان
"درس الفاظ" سال اتمام است[۱۵]

۱۲۷۶ھ

"درس الفاظ" سے سال تکمیل ۱۲۷۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ غالب نے برھان قاطع کے سلسلے میں اپنے متعدد خطوط میں بھی اظہار رائے کیا ہے:

"اس واماندگی کے دنوں میں چھاپے کی برھان قاطع میرے پاس تھی، اس کو میں دیکھا کرتا تھا، ھزار ھا لغت غلط، ھزار ہا بیان لغو، عبارت پوچ،

اشارت پادر ہوا۔ میں نے سو دو سو لغت کے اغلاط لکھ کر ایک مجموعہ بنایا ہے اور قاطع برھان اس کا نام رکھا۔"[۱۶]

غالب نے قاطع برھان میں برھان قاطع پر جو تنقیدیں کی ہیں اس سلسلے کی چند مثالیں بطور نمونہ ملاحظہ ہوں:

برھان قاطع: آب دہ دست: بہ کسر دال ابجد و ھای ہوز، اشارہ بہ حضرت رسول صلوات اللہ علیہ ست خصوصاً و شخصی راگویند کہ بزرگ مجلس بود و آرائش صدر و زینت مجلس از و باشد عموماً۔[۱۷]

قاطع برھان: از خامی عبارت چشم می پوشم و می خروشم کہ آب دہ دست مرکب از آب و دہ کہ صیغہ امر است از دادن و دست کہ باوجود معانی دیگر مسند را نیز گویند معنی ترکیبی رونق دھندۂ مسند ھر آینہ تا مسند را بہ طرف نبوت یا رسالت یا صدایت مضاف نگر دانند بہ مقام لغت فرو نیارند بلکہ در مدح اکابر و صدور نیز بی اضافۂ لفظ امارت و شوکت و امثال اینہا نگارند، نہ بینی کہ تنہا آب دہ دست افادۂ معنی شو یانندۂ دست می کند، و آن اھانتی است، قبیح بیچارہ در نظم و نثر لغت آب دہ دست رسالت دیدہ است و نیمہ مضمون را لغت اندیشیدہ است۔

برھان قاطع؛ آب زیرکاہ: کسی راگویند کہ خود را بظاہر خوب وانماید و در باطن مفتن و فتنہ انگیز باشد، و کنایہ از خوب و نیکی مخفی، و رواج خس پوشش ھم ھست چنانکہ اگر گویند آبش زیر کاہ است، مراد آن باشد کہ خوبی و نیکی و قابلیت و استعداد و رواج در و نقش مخفی و پوشیدہ است۔[۱۸]

قاطع برھان: زھی طرز عبارت و رواج و رونق خس پوشش روز مرۂ کجا ئیست، رواج و رونق از نیروھای باطنی نیست کہ آن را نہانی توان گفت، فروغی ست آشکارا و حسنی است نمایان، آن را مخفی دانگاہ بہ ھنجار استعارہ خس پوش گفتن اگر تمسخر نیست چیست؟ طرفہ آنکہ استعداد را با رواج مرادف

آوردہ، یارب استعداد کہ جز در قوہ وجود ندارد بارواج چگونہ مرادف خواھد بود؛ بحث بی ربطی الفاظ یکسو معنی بدان آشفتگی کہ این لغت را از اضداد می نشمرد، سخن کوتاہ آب زیر کاہ عبارت از نفاق و ریاست و بس وانیکہ گویند آبش زیر کاہ است نیز افادۂ معنی خوبی و نیکی باطن نمی کند، مراد آنست کہ حال باطنش مجہول است تا چہ پدید آید و مشارٌ الیہ چگونہ کسی باشد۔

قاطع برھان کا نکلنا تھا کہ حمایت و اختلافات کا ایک بازار گرم ہوگیا۔ چاروں طرف سے حملے شروع ہوگئے اور اس کی مخالفت و موافقت میں رسالے اور کتابیں لکھی جانے لگیں۔ یہ سلسلہ غالب کی وفات (۱۲۸۵ھ/۱۸۶۹ء) تک جاری رہا۔

غالب نے اس کتاب میں کچھ بذلہ سنجی، شوخی اور ظرافت سے کام لیا تھا، اس کو بنیاد بنالیا گیا اور اس کتاب کے مطالب و مفاہیم کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ شوخی اور ظرافت کا جواب لوگوں نے نہایت بے ہنری سے دیا۔ اگرچہ یہ حقیقت ہے کہ یہ بحث نہایت متانت و سنجیدگی کی حامل تھی اور چونکہ خالص علمی و تحقیقی تھی اس لیے غالب کو یہ زیب نہیں تھا کہ اس میں شوخی اور ظرافت سے کام لیتے۔

سید سعادت علی میر منشی ریذیڈنٹ راجپوتانہ نے ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۴ء میں ایک رسالہ محرق قاطع برھان کے نام سے لکھا جو قاطع برھان مرزا اسد اللہ خاں غالب کے جواب میں فارسی زبان میں لکھا گیا جس کا ذکر اس کتاب کے آخر میں کیا گیا ہے:

"بروز جمعہ محرم الحرام سنہ ثمانین و مائتین والف من ھجرۃ النبوۃ۔"

میں یہ کتاب مطبع احمدی واقع شاھدرہ دلھائی (بجائے دہلی) باہتمام امو جان شائع ہوئی۔ اس کے آخر میں شیخ احمد کا قطعہ تاریخ طباعت درج ہے۔ اس قطعے کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ہر مصرعے کا پہلا حرف مصنف تاریخ قطعہ کے نام کا حرف ہے اور ہر آخری حرف تاریخ کا عدد ہے:

ا	آنکس کہ ز اقوال بزرگان سر تافت
ح	حرفی تشنیعہ در حق ایشان بنگاشت
م	میدان بہ حق خویشتن امروز آن حرف
د	دیروز کہ از پی کسانہا پنداشت (الف)

منشی سعادت علی اس کتاب کے لکھنے کی غایت میں رقمطراز ہیں:

"بیش ازین چند سالی کتابی مسمی حدائق العجائب بہ تقدیم لغات ہندی مستعملہ زبان اُردو و تاخیر لغات فارسی و عربی ھم معنی لغات ہندی مذکورہ مندرجہ کتاب برھان قاطع و فرھنگ رشیدی و غیاث اللغات و شمس اللغات وغیرہ فارسی و صراح و قاموس وغیرہ عربی تالیف کردہ بودم، اکنون شنفتم کہ مرزا اسداللہ غالب بہ کمال استعداد نظم و نثر و وفور اخلاق کہ از مبدا رفیاض عطا شدہ نظیری ندارد، رسالہ بہ اعتراض نادرست بودن لغات فارسی مرقومہ کتاب برھان قاطع نگاشتہ اند، بہ دریافت این حال افسوس کردم و پشیمان گشتم کہ چرا این قدر عرق ریزی در انتخاب لغات از برھان قاطع و تالیف این کتاب کردم۔"[19]

وہ پھر کہتے ہیں:

"چون آن رسالہ نزدم رسید دیدم کہ دو صد و ھشتاد و چہار لغت اعتراض کردہ مرزا اسداللہ غالب درین منقوش اند، اکنون خردمندان انصاف گزین حق پسند داوری فرمایند کہ در اکثر کتب لغات زیادہ از پنج یا شش ھزار لغت نمی باشند و در برھان قاطع ھژدہ [ھیجدہ] ھزار و ھشتصد و ھشتاد و ھفت لغت و در ملحقات آن سہ ھزار و چہار و صد و سی و پنج لغت، ھمہ بست و دو ھزار و سہ صد و بست و دو لغت اند، باوجود این کثرت چون ھمہ لغت باھم ترتیب حروف تہجی از اول لغت تا آخرش چہ جای باب و فصل بہ تقدیم و تاخیر مرقوم شدند کہ احدی از فرھنگ نویسان چنین عرق ریزی در ترتیب نگردیدہ، اگر سہو و غلط نقطہ و حرکت در کدام لغت خاص از صاحب برھان سرزدہ باشد بقول مرزا عظیم بیگ تلمیذ مرزا رفیع المتخلص بہ سودا:

شہ زور اپنے زور میں گرتے ہیں آن کر ۔۔۔ وہ طفل کیا گرے گا جو گھٹنوں کے بل چلے

جای طعنہ و سرزنش نیست۔"[20]

سعادت علی کے نزدیک برھان قاطع جو اتنی ضخیم لغت ہے اور اس کی حروف الفبائی ترتیب جس کے لیے مؤلف نے نہایت دیدہ ریزی کی ہے تو اگر اس میں چند الفاظ کے نقاط غلط ہو گئے یا حرکات میں فرق آگیا تو وہ قابل سرزنش وطعنہ نہیں ہے۔ انھوں نے قاطع برھان کا بغور مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ غالب نے اغلاط کی جو تعداد ۲۸۴ بتائی ہے وہ غلط ہے، اس کی نظر میں فقط ۲۴ ایسے الفاظ ہیں جو نادُرست کہے جاسکتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

"ھر گاہ این نگارندہ لغات نادرست شمردہ مرزا اسد اللہ غالب در تالیف خویش پژوھیدہ [جست] بست و چہار لغت از آن جملہ برآمدند، از آنجا کہ علم لغت از منقولات است تصدیق و تصحیفش بدون از کتب لغت مندرجہ اشعار اسناد اساتذہ سخنوران اھل زبان نامناسب ندانستم فرھنگ رشیدی، فرھنگ جہانگیری و مدار الافاضل و مؤید الفضلا و بہار عجم را نگریستم، اسناد تحریر لغات صاحب برھان قاطع و اجتہاد در رقم اعتراض مرزا اسد اللہ غالب ھویدا گشت، دانستم کہ مرزا اسد اللہ غالب کہ نام رسالہ را قاطع برھان کردہ از یں قبیل است کہ:

برعکس نہند نام زنگی کافور

راست این است کہ مقطوع برھان قاطع است نہ قاطع برھان۔"[۲۱]

درج ذیل سطور میں لفظ آویزہ کی مثال پیش کی جاتی ہے جس سے ان کی اس گفتگو کی حقیقت کا اندازہ ہو جائے گا جو ان کے برھان قاطع اور قاطع برھان کے سلسلے میں اوپر بیان کی گئی ہے:

برھان قاطع: آویزہ گوشوارہ را گویند۔

قاطع برھان: حاشا کہ آویزہ و گوشوارہ یکی تواند بود، و گوشوارہ چیزی است زرنگار مرصع بہ جواہر آبدار کہ بر دستار پیچیند و آویزہ پیرایہ ایست کہ در نرمہ گوش کنند فقط۔

محرق قاطع برھان: اگرچہ ادعای مرزا اسد اللہ غالب بہ بودن طبع سلیم غلط پسند جز بہ

راستی پیوند است، گمان ھیچمدان نیز ھمین است کہ مرزا اسد اللہ غالب طبع سلیم غلط پسند جز بہ راستی پیوند دارند و راستین است کہ گوشوارہ پارچہ ای است مسدس مستطیل زرنگار مرصع بہ جواھر آبدار کہ بادشاھان ھندوستان از عقب دستار تاھر دو گوش می بندند و بہ امرا و وزرا و غیرہ اعزا بہ دیگر پارچہ ھای خلعت می دھند، مگر چون لغات و استعارات و اصطلاحات و کنایات از منقولات اند و صحت منقولات بغیر از مأخذ و تعدد روایات معتبرہ متعبر نیست اکرم و اشرف منقولات زبان تازی است کہ ما خذش قرآن مجید و حدیث شریف و قول فصحای عرب است و بہتر از زبانہای دیگر زبان پارسی است و ما خذش فی زماننا، کتب منظوم نظامی و مولوی و فردوسی و سعدی و جامی و دیگر اساتذہ پیشین و کتب لغات کہ حاوی اشعار اہل زبانہای پیشین و پسین بہ اسناد اصطلاحات و کنایات و استعارات اند در کدام کتاب از کتب مذکورہ لفظ گوشوارہ کہ مصداقش پارچہ مسدس مستطیل بہ زر دوزی وغیرہ باشد دیدہ نشد، پس بدون سند بہ اعتبار گمان ھیچمدان و طبع سلیم غلط پسند جز بہ راستی پیوند مرزا اسد اللہ غالب، دیز باانیکہ حاشا کہ گوشوارہ آویزہ یکی تو اند بود کہ می پزیرد، ظاھر اگ بستن این قسم پارچہ پر پس دستار و برکردن جامہ و نیمہ کہ نام نہادہ پادشاھان است بجای قبا رسم ھندوستان است ورنہ اھل لغت بہ سند اشعار اھل زبان بہ این معنی ہم گوشوارہ می نگاشتند، راست این است کہ گوشوارہ و آویزہ یکی است چنانکہ در بہار عجم مرقوم است کہ گوشوارہ و گوشوار زیوری است کہ در گوش آویزند و آن را بہ تازی قرط خوانند و ستارہ از تشبیہات اوست، کلیم می گوید:

قربان آن بناگوش و آن برق گوشوارہ
باھم چہ خوش نمایند این صبح و آن ستارہ

در صراح نگاشتہ قرط بالضم گوشوارہ، تقریط گوشوارہ نہادن، صاحب فرہنگ رشیدی

فرمودہ کہ گوشوار فلک ماہ نو و این ھم در برھان قاطع رقم زدہ کہ لعل پیکانی
لعلی راگویند کہ بہ اندام پیکان باشند و از آن گوشوارہ سازند، وصاحب
غیاث اللغات بہ سند مصطلحات می طراز دکہ گوشوارہ نام زیور است کہ درگوش
کنند، فقط این دعوی بی دلیل مرزا اسد اللہ غالب را سوامی اجتہاد چہ
پنداشتہ آید واجتہاد درمنقول غیر معقول۔

نجف علی خاں جھجری متخلص بہ نجف (م : ۱۲۹۸ھ/۱۸۸۰ء) کے دادا ماورالنہر کے رہنے والے تھے، ان کے والد ماورالنہر سے دہلی تشریف لائے اور خود نجف علی آگرے میں پیدا ہوئے جیسا کہ خود انھوں نے دافع ہذیان میں یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے :

"من می گویم کہ نیایی (جدپدرپدر) من از ماورالنہر بود وپدرم دلد دھلی پیکر پزیرفت ومن درآگرہ منشورھستی یافتم۔"[۲۳]

انھوں نے فارسی زبان میں محرق قاطع کے جواب میں دافع ھذیان کے نام سے ایک رسالہ جو ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴ء میں لکھا۔ یہ باہتمام میر فخرالدین اکمل مطابع دہلی سے اسی سال شائع ہوا اور ۲۸صفحات پر مشتمل ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

"الحمد للہ والمنت کہ کتاب لاجواب بہ تنسیخ وتردید محرق قاطع برھان۔ این رسالہ ای است از بندہ ھیچ نیرز محمد نجف علی المخاطب بہ خطاب خانی ابن مرحوم محمد عظیم الدین غفر اللہ، دافع ھذیان نام، بہ گذارش حال فصاحت و بلاغت، الحق از عبارت محرق قاطع برھان گویم بہ یاری توانا یزداں کہ ھرچند از باستان روزگار زادگان ابوالبدایع جنون وموالید ام الغرایب ابلہی شگرف کارند وشگفت ھا بارند، آن مایہ کہ نگرندگان باھوش رادیدہ بہ حیرت می کشند ودیدہ وران کشادہ چشم را جان بہ کالیوگی (حیرانی) می سپارند، اما درین زمان ما سلسلۂ این تولید دراز ترکشیدہ وزنجیر این شگفت کاری بہ کران رسیدہ، چہ ھرنادانی بہ دانش آرائی وھربستہ زبانی بہ گفتار سرائی است۔ آوخ جداکرد خوب از زشت، وتمیز راست از کاست از جہان

بہ پنہاں شد، ورنہ دیدہ از دیدہ شرم داشتی و صرف ناشناسی ھرزہ نگاشتی۔ آموزگار ھمہ توان کجا کہ کودکان سر بہ بازی دادہ و شوخ چشمان زبان بہ ھرزہ کشادہ راگوش ہیچ دھد تا دیگر زبان ناستودہ گفتار بکشایند۔"[۲۴]

اس رسالے کے آخر میں محمد تفضل حسین[۲۵] خان بن دیوان محمد فضل اللہ خان کی تقریظ و قطعۂ تاریخ دی گئی ہے جو مرزا غالب کے شاگردوں میں سے تھے؛ وہ کہتے ہیں :

"اللہ اللہ چہ نگارین ارژنگ است غفلت زدای، ورنگین گلدستہ است ھوش فزای، نی نی مردِ سادہ دل خرد مردہ راگوش تابیست رواں فرسای، و مجنون تپ محرق زدہ را تریاقی است مالیخولیا ربای، گم کردہ راہِ دانش را روشن آموز اوست، رھرو بادیۂ ضلالت را زفتار در قدم سوز، سیاہ بخت ابدی را بندی است دلبند، و مجنون زدۂ غفلت را بندی است سودمند، ریختۂ کلک گوھر بار فرزانہ، با ھوش و دانش یگانہ، فلاطون پایہ، ارسطو سرمایہ، عالم بی بدل، فاضل بی مثل، ناظم یکتا، ناثر بی ھمتا، نظیری نظیر، ظہوری ظہور، آسمان سخن را ماہ نیم ماہ و جہان معنی را مہر نیمروز مولوی سید نجف علی خان زاد اللہ القاہ خدای گیتی بہ مہر فروز این برگزیدۂ روزگار را کہ آموزگاران بادانش را بہین آموزگار است، از چشم زخم عین الکمال روزگار برکران داراد، و این نامی نامہ را کہ مسمی است بہ دافع ھذیان اسم بامسمی گرداناد :

چوں بر حسب خواھش کوکب رضا خاں طبع کرد
گشت مہر آسا درخشاں کوکب اقبال طبع
از مؤلف آفرین صد آفریں بر ھر کہ گفت
"دافع ھذیان جواب محرق" آمد سال طبع
۱۲۸۱ھ

ان کی نظر میں صاحب برھان قاطع کو صحیح سمجھنا غفلت و اگہی کا نتیجہ ہے اور قاطع برھان غالب

کی تحریر سر بسر دل کو لبھانے اور پسند آنے والی ہے۔ مثال کے طور پر لفظ تومن سلسلے کی بحث ملاحظہ ہو:

برھان قاطع: تومن بہ اول بہ ثانی مجہول رسیدہ و میم مفتوح بہ نون زدہ، قصبہ را گویند کہ صد پارہ دہ در تحت آن باشند، و جمع آن تومنات است، و بعضی گویند ترکی است۔[۲۷]

قاطع برھان: بعضی گویند ترکی است مگر در گمان جامع عربی است کہ جمع آن تومنات آوردہ، نی نی بیچارہ این لغت را از سومنات آوردہ او را مجہول می نویسد و او خود کجاست کہ مجہول صفت آن افتد، دیگر صد پارہ در فن فرزانگان را بہم می زند پارہ دہ معنی چہ واو آنست کہ لفظ ترکی است، و در تحریر لغات ترکی اعراب بالحروف نوشتن رسم افتادہ است، واو علامت ضمہ تای فوقانی و الف علامت فتحہ میم ھر آینہ تومان نویسند و تمن خوانند بہ تای مضموم و میم مفتوح، و تمن در ترکی بست را گویند و یوزصدر او، مُنک بہ میم مکسور و نون ساکن ھزار را۔

محرق قاطع برھان: یاد دارم بہ ھنگامی کہ میر منشی دفتر فارسی محکمہ عالیہ صاحب انتظام کل امور ادنیٰ و اعلیٰ متعلقہ والا راجستان بودم، کاغذات از قصبہ جاود متعلقہ ملک مالوہ مضاف گوالیار معرفت محکمہ بہیچہ می آمدند، در آن بجای لفظ تحصیل دار تمندار نگاشتہ می شد، نہ معلوم کہ چندین دہ تحت وی بودند و پیش ازین در فوج بادشاہ دھلی در یک ھزار پیادہ تمن صد صد کس می بودند و افسر صد کس را تمندار می نامیدند، ازین تحریرات مفہوم گشت کہ تومن لفظ ترکی است، و بست را گویند ھر چہ باشد و یوزصدر او مسک ھزار را و در محاورہ ھر ملک تمن بہ معانی مختلف مستعمل است، و تومان در ملک روم نام زر مسکوک نیز ھست بدانست خاکسار چنان است کہ در آن دہ کہ تمندار قیام داشتہ باشد آن را تمن گفتہ باشند از روی مجاز و چونکہ

کتاب برهان قاطع مولفه زیاده از دو صد سال است و در محاوره آن زبان و در محاوره این زمان و آن هنگام تفاوت بسیار در هر ملک است سوای ازین مجاز را در کلام بسا دخل است چنانکه بول را مجازاً قاروره می گویند و قاروره شیشه باشد که در آن بول کرده پیش طبیب برای مشاهده برند فقط۔

دافع هذیان : تتمه عبارت صاحب محرق را که ازین قبیل بهرزگی و بیطرفگی بود ترک کردیم که این مختصر گنجایش آن برنمی تافت و معهذا سامع را ملال افزا می بود، اکنون گویم یاد دارم هنگامی که میر منشی دفتر فارسی محکمه انتظام سهام میوار بودم دیهچه قیام گاه بود، جادو را دیهی یافتم، مسکن بقالان تره فروش و دیگر اقسام صحرائیان دو صفت همچو بهلان و مینه ها و ازین قبیل بیابانیان و خوش سیرت کسانی را که لختی به شعور باشند، گذری بدان کمتر بود پس اصطلاح باشندگان این ده صاحب محرق را سندی کامل در دست افتاد که جواب زبان برو پاسخ مسکت اندیشیده به دفع اعتراض صاحب قاطع برهان پرداخت، و با این همه جهل خود از برشمارش دیه های آن فرا مود، برین تقدیر سخن سربسته بماند سبحان الله، و چنین باید که در مقام تحقیقی الفاظ فارسی و ترکی محاوره دشتیان هندوستان را که به گاو خر همسری دارند سند کامل برشمارد و بازنیم سفته بگزارد، و آنچه از حکایت فوج بادشاه دهلی افسانه هرزه برسرود محصل آن نیز دریافته نگشت که مقصود از آن چیست ؟ اگر خواسته از آن ترکی بودن این لفظ هست خود صاحب قاطع برهان با همه وانشگاف برسرود باز ازین هرزه صاحب محرق چه برکشود سهو صاحب برهان قاطع را که حرف اعراب یعنی واو را جزو کلمه دانست و لفظ ترکی را فارسی گمان برد جوابی به زبان و پاسخی به بیان نیاورده، آنچه مجاز را در گفتار خودش می آرد نافهمیدنش معنی مجاز هرکجا از راهش می برد، بیچاره نمی داند که مجاز

چہ چیزی می باشد و بعد تحریر این همہ خرافات کہ بہ جواب هرزہ گفتار صاحب محرق بہ زبان دادم و بہ زبان رسید خامہ رانگار شد تاسفی جانم بہ اندوہ می کشد۔ ارمان کہ صاحب محرق در آن هنگام کہ میر منشی محکمہ انتظام مہات بود، کسی را بر صحرائیان ملک میوار چرانفرستاد کہ شمارہ دیہ هایی تحصیل دریافتہ، اکنون بہ تحقیق خود بر می نگاشت و بہ واقعی گفتنی کہ تمن این قدر دیہ هارا گویند زیرا کہ محققان دشت مالوہ از آنم آگہی دادہ اند و معقولات آن صحرائیان در تحقیق الفاظ ترکی یا فارسی مستندی است کافی و دستاویزی است وافی، همانا این گونہ هذیان کہ صاحب محرق را از زبان چکیدہ بہ بیدای آوردہ جنون بود نعوذ باللہ من آفات الجنون و عاها تہانام ایزد بدین پاسخ آرائی صاحب محرق کہ بفہم عبارت صاحب قاطع برہان کہ با همہ لطافت بہ واضح ترین روها مدعا گزار است راہ نہ بردہ هرزہ بر سرودی کہ لفظی از آن مناسبتی بہ مقصود و ملایمتی مصمود (مقصود) بدارد بگفتار واو، و باز بہ چیرہ دستی جہل مرکب نامہ بہ تسوید آن سیاہ کرد بہ حیرتم کہ بہ این دشمایہ فہم آموز کل ادنیٰ و اعلیٰ راچہ سان انجام می داد، آری از سپہر نادان نواز این گونہ کارها عجب نیست کہ پیشینیان فرمودہ اند :

ابلہان را همہ قند است و گلاب و شربت

قوت دانا همہ از خون جگر می بینم وافزول

ازین هر چہ می گوید اعتراض معترض و باز گیر او را مثبت می گردد نہ دافع مگر آن مایہ هم فہمیدن ازین بزرگ همہ بہ دوری است ۔"

میان داد[۲۵] خان سیاح نے ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۵ء میں اُردو زبان میں ایک رسالہ لطائفِ غیبی کے نام سے محرق قاطع کی تردید میں لکھا جو باهتمام میر فخرالدین اکمل المطابع دہلی سے شائع ہوا:

این نسخہ کہ هست رنگ ارتنگ

سرچنگ بود برای خرچنگ

وہ لکھتے ہیں :

"سیاح بحر و بر ہیچمدان بی ہنر، سیف الحق میاں داد خان حق شناسوں کی خدمت میں عرض کرتا ہے کہ میں رہنے والا اورنگ دکن کا ہوں، میں نے بعد تحصیل علوم رسمیہ سیاحت اختیار کی۔ ان دنوں میں دو رسالے میری نظر سے گزرے۔ ایک قاطع برھان اور دوسرا محرق قاطع برھان۔ قاطع برہان کا مؤلف ایک شخص ہے معزز اور مکرم، والا رتبہ، عالی شان، عالی خاندان، انگریزی رئیس زادوں میں محبوب، بادشاہ دہلی کے حضور سے مخاطب بہ نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ یعنی غالب تخلص، اسد اللہ خان بہادر اور محرق کا جامع کوئی اور شخص، رعایای دہلی میں سے کبھی کسی زمانے میں کسی محکمۂ انگریزی کا سر رشتہ دار ہوگیا تھا۔ اور اب خانہ نشین ہے، موسوم بہ منشی سعادت علی، نہ نثر سے واقف، نہ نظم سے آگاہ، نہ عقل کا سرمایہ، نہ علم کی دستگاہ، کسی بستی میں، کسی گاؤں میں، کسی گھاٹ پر، کسی باٹ پر اس بزرگ کا نام کسی سے نہیں سنا۔ اللہ اللہ غالب نام آور نامدار، کوئی شہر ایسا نہ دیکھا جس میں ان کے دو چار شاگرد، دس بیس معتقد نہ دیکھے ہوں۔ ایک عالم ان کی فارسی دانی اور شیوا بیانی کا معترف، نظم میں ظہوری اور عرفی کے برابر، نثر میں نثاران سابق و حال سے بہتر۔" [۲۹]

پھر محرق قاطع برھان کی برائی کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"محرق کی عبارت، واہ کیا کہنا، مبتدا کچھ، خبر کچھ، روابط نامربوط، ضمائر محذوف، اول سے آخر تک سوالِ دیگر جواب دیگر کا التزام، عبارت کے یک قلم حشو اور حشو بھی قبیح، با این همه وہ رسالہ سراسر بغض و عناد و سوءِ ظن و حمق و خبط و سب و فحش کا مجموعہ۔ آیا خاطرِ میمون منشی صاحب کیا آیا جو اس رسالے کے تحریر کا قصد فرمایا۔ کتاب خوگیر، عبارت خوگیر کی بھرتی، جو اشعار حشمدانشت سند لکھے ہیں وہ زیرتنگ، زبرتنگ، سوارنا بینا، مرکب

کہنہ لنگ، کتاب گدڑی، ہر فقرہ ٹکڑا، ہر ٹکڑے کا نیا رنگ۔ کیا منشی جی نے یہ قیاس کیا ہے کہ تمام ھندوستان میں کوئی عالم، کوئی عاقل، کوئی منصف نہیں ہے۔ اللہ اللہ ھندوستان مجمع فضل و کمال ہے، منشی جی کی حمق کا پردہ کھل جائے گا بلکہ مولانا غالب کا ایک شاگرد منشی جی کا خاکہ اڑائے گا، مجھ کو تو حمیت اور رعایت حق اس تحریر کے باعث ہوئی تاکہ میں نے بیس لطایف جمع کیے اور اس نگارش کا لطایف غیبی نام رکھا۔"[۳۰]

ذیل میں لطایف غیبی سے ایک لطیفہ مثال کے طور پر نقل کیا جاتا ہے:

"ضارب سیف قاطع کا ایک فقرہ ہے" در چہاردہ سالگی از آموزگار پرورش یافتم" صاحب تپ محرق اس فقرے کو دست آویز استہزا سمجھ کر بار بار لکھتے ہیں اور ٹھٹھا کرتے ہیں اور جگت بولتے ہیں۔ ظاہراً منشی جی بطن مادر سے پڑھے لکھے، روبکاریاں لکھتے ہوئے نکلے ہیں، سیف الحق سن یہ بات نہیں ہے، جانے گا تو اگر سمجھنے والا ہے، یہاں کچھ دال میں کالا ہے۔ منشی جی اپنے نزدیک بہت دور ہیں لیکن اقتضائی" المرء یقیس علیٰ نفسہ" سے مجبور ہیں جس طرح منشی جی پر استاد سے فتح باب ہوا ہے، جانتے ہیں کہ ہر شاگرد اپنے استاد سے اسی طرح فیض یاب ہوا ہے اور سنیے؛ خان غالب اپنی طبع کے وصف میں لکھتے ہیں" غلط پسند جز براستی بپیوند" منشی جی نے بہ سبیل طنز اس جملہ مرکبہ کو اپنا تکیہ کلام ٹھہرایا ہے، لکھتے ہیں اور ہنسی کے مارے لوٹے جاتے ہیں۔ یارب اس ترکیب پر کون ہنسے گا مگر وہ کہ پیٹ بھر کر احمق ہوگا۔ اس لطیفے میں یہ بھی لکھ دینا مناسب ہے کہ منشی جی نجم الدولہ مرزا اسد اللہ خان بہادر کا آدھا نام لکھتے ہیں یعنی مرزا اسد اللہ غالب۔ حامی فردوسی طوسی اس مقام پر کیا خوب لکھتا ہے:

چو اندر تبارش بزرگی نبود
نیارست نام بزرگان شنود

جس شخص کا بادشاہی دفتر میں اسد اللہ خاں نام لکھا گیا ہو اور نواب گورنر جنرل بہادر کے محکمۂ محتشمہ سے خان صاحب بسیار مہربان دوستان مرزا اسد اللہ خاں" لکھا جاتا ہو، اگر ایک شخص گمنام رعای دھلی میں سے اس کا نام بگاڑ کر لکھے تو اس نامور کا کیا بگڑا مگر لکھنے والے کا حمق مع البغض ثابت ہو گیا۔

اس سے زیادہ گرم ایک فقرہ اور سنیے: منشی جی قاطع کی عادت کو بُرا بتاتے ہیں اور پھر کہیں کہیں اسی انداز کے ایک دو جملے لاتے ہیں، فقرہ پورا کب لکھ سکتے ہیں، دو چار لفظ جمع کیے اور ٹھیک نکل گئے جیسے پڑھا توتا دن بھر میں کبھی "حق اللہ، پاک ذات اللہ" بول اُٹھتا ہے اور باقی تمام دن ٹیں ٹیں کیا کرتا ہے۔ مانا کہ قاطع برہان کے جواب لکھنے سے منشی جی کی مراد یہ تھی کہ کُنج خمول سے باہر آئیں اور صاحب نام و نشان کے مقابل ہو کر خود بھی نام پائیں، یہ نہ سمجھے کہ مشہور نہ ہوں گے مگر اشتہاری ہو جائیں گے، عزت نہ ملے گی مورد صد گونہ خواری ہو جائیں گے۔ مولوی روم علی الرحمۃ جو بڑا صاحب کمال ہے یہ شعر اس کا جناب منشی جی کے حسب حال ہے:

چوں خدا خواهد که پرده کس درد
میلش اندر طعنهٔ پاکان برد

اہل نظر قاطع و محرق کو جب باہم دیکھیں گے تو قاطع کی عبارتیں موتی کی لڑیاں نظر آئیں گی، اور محرق کی نثریں ماش کی بڑیاں نظر آئیں گی۔ ہمارے منشی صاحب ازروی علم و فن منشی نہیں ہیں، ازروی پیشہ و حرفت منشی ہیں، جیسے منشی بھیروں ناتھ اور منشی گینڈا مل۔" [۳۱]

رسالۂ سوالات عبدالکریم بھی محرق قاطع برھان کی تردید اور قاطع برھان کی تائید میں ہے۔ عبدالکریم نے اس کو اُردو زبان میں اسی سال ۱۲۸۱ھ/ ۱۸۶۴ء میں تکمیل کیا جو زیرِ اہتمام فخرالدین، اکمل المطابع دھلی سے شائع ہوئی۔ بقول دکتر معین: "احتمال قوی می رود که تالیف خود

غالب باشد"۔[۳۲]

اس رسالے کے مصنف عبدالکریم نے ۱۰ سوالات منشی سعادت علی صاحب محرق قاطع سے کیے ہیں اور ان سے ان کے جواب چاہے ہیں۔ یہ رسالہ ۱۵ صفحات پر مشتمل ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"ضعیف بندگان رب کریم، عاصی، عبدالکریم منشی سعادت علی صاحب کی خدمت بابرکت میں عرض کرتا ہے کہ میں محرق قاطع برھان کو دیکھ کر آپ کی فارسی دانی، بلکہ ھمہ دانی کا معتقد ہوا، مگر اپنے قصورِ فہم سے بعض ترکیبوں کو نہیں سمجھا، ناچار ان کی حقیقت آپ سے پوچھتا ہوں اور متوقع ہوں کہ ھر سؤال کا جواب جداگانہ بہ عبارت سلیس عام فہم لکھیے گا اور یہ سؤالات محرق مطبوعہ کے ۵۰ صفحے سے متعلق ہیں۔ اس نسخۂ بے نظیر کے ۴۶ صفحے اور باقی ہیں۔[۳۴] جب ان سؤالوں کے جواب پاچکوں گا تو سؤالات باقی پیش کروں گا۔"

سؤال نمبر ۴ صفحہ ۵ سطر یہ ہے:

"و در زمانش آمد شد از ایران و رواج زبان پارسی و شاید از شعرا کلیم ھم بود"۔ ھرچند رواج زبان پارسی ھند میں غوریوں کے عہد سے اور ہمایوں کے عصر میں مجدّد ہوا ہے اور آپ کی عبارت میں "زمانش" کی شین کی ضمیر صاحب فرھنگ جہانگیری یا جامع برھان قاطع کی طرف راجع ہے اور یہ دونوں ہمایوں بادشاہ کے بعد ہیں، لیکن میں تم کو زیادہ دُکھ نہیں دیتا اس قدر پوچھتا ہوں کہ "آمد شد" کا مضاف کہاں ہے، کون لوگ ایران سے آتے جاتے تھے۔ اگر زبانی تم نے کہہ دیا شعرا میں کب مانوں گا؟ اپنے اس فقرے کی رو سے مجھے سمجھادو گے تو میں تم کو استاد جانوں گا۔"[۳۵]

مرزا رحیم بیگ میرٹھی نے ۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹ء میں ایک رسالہ ساطع برھان کے نام سے غالب کی قاطع برھان کی رد میں لکھا جو ۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۵ء میں مطبع ہاشمی میرٹھ سے شائع ہوا۔ یہ بھی فارسی زبان کا رسالہ ہے۔

نامۂ غالب جو خود مرزا غالب کی تصنیف ہے ۱۲۸۱ھ/ ۱۸۶۴ء میں تالیف ہوئی اور مطبع محمدی،

دھلی سے شائع ہوئی۔ یہ مرزا رحیم بیگ کی ساطع برھان کی تردید میں لکھی گئی اور خطوط کی شکل میں اُردو زبان میں ہے۔ غالب کی نظر میں رحیم بیگ "باوجود نابینائی کے احمق بھی ہے۔ بڑے مزے کی بات ہے کہ اس (ساطع برھان) میں بیشتر وہ باتیں ہیں جن کو لطائف غیبی میں رد کر چکے ہو۔"[۳۷]

غالب نے مرزا رحیم بیگ کو مفصّل خط لکھا اور اس میں کچھ باتیں لکھیں:

نہ در منطق پارسی و دری

ھمیں ھندی سادہ وسرسری

خط کے خاتمے پر ساطع برھان کی اغلاط کی نشاندہی کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"وھمچنیں بر افراط و تفریط توضیح راکاربند نشدہ اند کہ بدان حرف گیری تواند کرد۔ تواند توانستن کے مضارع کی بحث میں سے صیغۂ واحد غائب ہے۔ فاعل چاہتا ہے، خواہی معرفہ جیسے احمد، محمود، خواہی نکرہ جیسے فلاں و برھان، کسی یا شخص، مردی یا زنی اور اگر فاعل مذکور نہ ہو تو اس صورت میں "توان کرد" چاہیے کہ توان مالم یسمّ فاعلہ ہے۔ کرامت تو مجھے حاصل نہیں، ہاں از روی حسن عقیدت کہتا ہوں کہ یا آپ نے یوں لکھا ہے کہ "کسی بدان حرف گیری تواند کرد" یا "تواند کی جگہ "توان" رقم فرمایا ہے۔ دیکھیے آپ نے بیل کے جوئے کا بوجھ میری گردن پر رکھ دیا، اور میں نے ایک بیل کا بوجھ پشت مبارک سے اٹھایا۔"[۳۸]

آغا احمد علی اصفہانی جہانگیر نگری (م: ۷ ربیع الثانی ۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء) جو مدرسۂ عالیہ کلکتہ کے فارسی کے استاد تھے۔ یہ ڈھاکہ کے رہنے والے تھے، ڈھاکے کا پرانا نام جہانگیر نگر ہے اس لیے جہانگیری کہلاتے تھے۔ ان کے اجداد اصفہان الاصل تھے۔ انھوں نے فارسی زبان میں برھان قاطع کی تائید اور قاطع برھان کی تردید میں ایک کتاب مؤید برھان کے نام سے لکھی۔ اس میں ۴۶۸ صفحات ہیں اور یہ ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۵ء میں مظہر العجائب کلکتہ سے شائع ہوئی۔ احمد علی قاطع برھان کے بارے میں لکھتے ہیں:

"بر نگرندگان حالی شدہ باشد کہ تمام قاطع برھان چہ مایہ از اباطیل معمور است۔"[۴۰]

مولوی امین الدین دھلوی متخلص بہ امین نے قاطع القاطع کے نام سے فارسی زبان میں
قاطع برھان غالب کی رد میں ایک رسالہ ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴ء میں لکھا جو ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۶ء میں
مطبع مصطفائی دھلی سے شائع ہوا۔

غالب نے فارسی زبان میں قطعۂ غالب لکھا جو ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۵ء میں اکمل المطابع دھلی
سے شائع ہوا۔ یہ قطعہ آغا احمد علی جہانگیر نگری کے رسالے مؤید برھان کی مخالفت میں لکھا گیا۔
مؤید برھان میں محمد حسین خلف تبریزی جامع برھان قاطع لالہ ٹیک چند بہار مولف برھان عجم
اور مرزا قتیل کی دل کھول کر تعریف کی گئی ہے۔ مرزا کو جب اس کا علم ہوا تو صرف مطالب سے
آگاہ ہوکر فارسی میں ایک قطعہ لکھ کر آغا احمد علی کے پاس بھیجا اور یہی قطعہ "ہنگامۂ دل آشوب" حصہ
اول و دوم کی بنیاد بنا۔ غالب کا یہ فارسی قطعہ ۳۱ ابیات پر مشتمل ہے:

مولوی احمد علی، احمد تخلص نسخۂ
در خصوص گفتگوی پارس انشا کردہ است

آخری بیت:

چون نباشد باعث تشنیع جز رشک و حسد
باد غالب خستہ تر گر خستہ پروا کردہ است[41]"

غالب نے اپنے قطعے میں زبان و اہلِ زبان پر بحث کی ہے اور کہا ہے کہ صاحب برہان کی سست
نگاری احمد علی کی نظر میں نہیں ہے۔

جب غالب کا قطعہ آغا احمد علی کے پاس پہنچا تو اس کے جواب میں عبد[42] فدا سلہٹی کے نام سے
ایک قطعہ (جو قیاس کیا جاتا ہے کہ خود احمد علی نے ہی لکھا ہوگا) شائع ہوا، یہ قطعہ غالب کے قطعہ کے
وزن و قافیے میں ہی اس کے جواب میں لکھا گیا:

"دو این قطعہ کہ مولوی احمد علی بہ جواب قطعہ حضرت غالب نگاشتہ از نام
عبد الصمد فدا انشا گرد خود شہرت داد۔"[43]

اس قطعہ میں ۴۶ شعر ہیں:

فرق حق و باطل ای صاحب نظر بشنو ز من گر ترا جویای حق ایزد تعالیٰ کردہ است[44]

فدا کا یہ قطعہ دیکھ کر میدان علم و ادب میں معرکہ آرائی کا بازار گرم ہوا۔ غالب کے دو اور شاگردوں محمد باقر علی آروی[۴۵] (یعنی جن کا تعلق بہار کے ایک شہر آرہ، ضلع شاہ آباد سے تھا) اور فخرالدین حسین متخلص بہ سخن نے بھی ان کے قطعے ہی کے وزن و قافیے میں فدا کے قطعے کے جواب لکھے۔ اس طرح یہ چاروں قطعے "ہنگامۂ دل آشوب" میں ۵ ذی الحجہ ۱۲۸۳ھ / ۱۱ اپریل ۱۸۶۶ء[۴۶] کو مطبع منشی سنت پرشاد آرہ سے شائع ہوئے۔ قطعۂ محمد باقر میں کل ۳۴ ابیات ہیں۔ قطعہ اس طرح شروع ہوتا ہے:

ھای تماشای، سخندانان معنی آشنا
الکنی با افصحی ھنگامہ برپا کردہ است[۴۸]

قطعۂ سخن قطعہ دوم بہ جواب قطعۂ عبدالصمد فدا از نتائج افکار سید فخرالدین حسین دھلوی، تلمیذ و نبیرۂ حضرت نواب اسداللہ غالب ممدوح الصدر تعالی اللہ شانہٗ و مد ظلال جلالہٗ:

مولوی "احمد علی" آن واقف ھر علم و فن
در سخن باجد من پیکار بیجا کردہ است[۴۹]

منشی جواہر[۵۰] سنگھ جواہر لکھنوی شاگرد ناطق[۵۱] مکرانی نے قطعۂ غالب کے جواب اور احمد علی اصفہانی مؤلف مؤید برھان کی تائید و حمایت میں ایک قطعہ لکھا جس میں کل ۴۰ ابیات ہیں اور جو "ھنگامۂ دل آشوب" کے حصہ دوم میں شامل ہے۔ اس کے دیباچے میں قطعہ لکھنے کی غرض لکھتے ہیں:

"بر ناظرین با تمکین مخفی نماناد کہ زین پیش قطعاتی چند در جواب قطعہ عبدالصمد فدا سلہٹی بنگالی شاگرد مولوی آغا احمد علی جہانگیر نگری کہ در جواب قطعۂ حضرت غالب در حیز نگارش در آوردہ بود، ترتیب یافتہ و بہ ھنگامۂ دل آشوب مسمی گردیدہ، در مطبع آرہ زیور انطباع پوشیدہ بود۔ حالیا بعد چند ماہ آن "فدای" عالی مقام باز سر بہ شورش برداشت، و آن آتش فتنہ کہ بہ آب افشانی جواب شافیہ آشنا بہ جھود گردیدہ بود، باز چون انگر زیر خاکستر سر بہ بالا کشیدہ زبانہا بر آوردہ یعنی "فدا" کہ دل و جانم فدای او باد، رد جواب نگاشت و رای جوھر سنگھ

تخلص کہ کاسہ لیس سفرۂ مکرانیان است، بہ کمک آن سرمایۂ دانش کمر ہمت برمیان جان واز بہر اشتعال آن نائرۂ نزع دامن بہ جنبش درآوردہ، بہ گفتار نادرست کہ خموشی ھزار بار از آن بہتر تواند بود، پردۂ خفا از عارض مخدّرہ استعداد خود برکشید، وشاہد جہل خود راازحجلۂ کتمان بہ منصۂ ظہور در آورد۔ ناگزیر از بہر انطفای این جدوۂ سر بہ فلک کشیدہ فساد سحاب کلک گوھر سلک رامرۂ بعد اولیٰ [کرۃً] آشنای ترشح کردہ آمد تا اخگری بل اثری ازآن باقی نماند۔ بو کہ این جواب ھای دندان شکن وتقریر ھای سرمہ درگلوریز باعث نزہت خاطر تماشائیان وقرۃ عین نظارگیان گردد"[۵۲]

باقر اور سخن نے جواھر اور فدا کے قطعات کے جواب میں دو قطعے نظم کیے جس میں جواھر کے قطعے کی فنی خامیاں نکالی ہیں۔

"قطعۂ باقر بہ جواب منشی جواھر سنگھ تخلص از نتائج افکار جناب مولوی سید محمد باقر علی باقر تخلص شاگرد رشید ملک الشعرای ھندوایران، نجم الدولہ دبیر الملک نواب اسد اللہ خاں بہادر نظام جنگ غالب تخلص اعلی اللہ تعالیٰ درجاتہٗ" :

جوھر دانش پژوھی نکتہ سنجی، نغمہ گو
آنکہ در ملک معانی داوری ھا کردہ است
بردگوی سبقت از استاد خود، صد مرحبا
سحرکاری ھا عجب در نظم پیدا کردہ است[۵۳]

اس قطعہ میں ۴۵ ابیات شامل ہیں۔

جواھر کے قطعہ کے جواب میں سخن نے بھی قطعہ لکھا جس میں ۱۹ شعر ہیں اور جو ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا آئینہ دار ہے :

ای سخن فی الحال چون لکھنؤ وارد شدم
دیدم اخباری کہ شخصی باز غوغا کردہ است

شاعری ھندی زبان منشی جواھر سنگھ نام
در قصیدہ پانچ قطعات انشا کردہ است

پھر "فدا" کا قطعہ ہے جو اس نے باقر و سخن کے قطعات کے جواب میں لکھا جس کا طرز اور انداز جوھر کے قطعے کا سا ہے؛ اس میں کل ۵۳ ابیات ہیں:

مولوی باقر علی باقر تخلص قطعۂ
در جواب قطعۂ این بندۂ انشا کردہ است
ھمچنین نظم دگر بنوشت فخر الدین حسین
کو تخلص در سخن سنجی سخن را کردہ است
من جواب ھر دو قطعہ می نویسم یک بہ یک
کلک من در حق و باطل فرق پیدا کردہ است[۵۵]

پھر چوتھا قطعہ باقر کا ہے جو فدا کے قطعے کے جواب میں بڑی تفصیل و جامعیت سے لکھا ہے اس میں ۶۹ ابیات ہیں۔ اس سے باقر کی قادر الکلامی اور علمی استعداد کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

مولوی عبد الصمد یعنی فدای نکتہ سنج
در جواب قطعۂ ما قطعہ انشا کردہ است
وہ چہ خوش قطعہ کہ قطعات جواھر ھا نثار
آسمان بر نظمش از عقد ثریا کردہ است[۵۶]

پانچواں قطعہ سخن کا ہے، یہ بھی فدا کے قطعے کے جواب میں لکھا گیا۔ سخن نے فدا کے اعتراضات کے جواب دیے ہیں اور فدا کے قطعے پر اعتراضات بھی کیے ہیں! اس میں ۵۹ ابیات ہیں:

مولوی عبد الصمد شاگرد آغا قطعۂ
در جواب قطعۂ ما باز انشا کردہ است
از جہالت بر کلام معترض شد جا بجا
جا و بیجا لفظ نادانستہ املا کردہ است[۵۷]

اسی دوران میر آغا علی شمس لکھنوی نے اودھ اخبار ۵ر جون ۱۸۶۷ء میں ایک مقالہ

لکھا جس میں غالب کے بعض اشعار پر اعتراض کیا ہے۔ فخرالدین حسین دہلوی نے اس اعتراض کے جواب میں اُردو نثر میں مقالہ لکھا جس میں شمس کی علمی حیثیت بیان کی ہے۔ اپنی علمی قابلیت، اپنے اساتذہ اور شمس کے اساتذہ کا ذکر کیا ہے، دہلی اور لکھنؤ کا مقابلہ اور دہلی کی افضلیت و برتری کا اظہار کیا ہے۔ کچھ لسانی بحث بھی ہے جس کی ابتدا خود شمس نے کی تھی اور غالب کے اشعار پر شمس کے اعتراضات کے جواب بھی دیے ہیں۔ شمس کی شاعرانہ صلاحیت کی آزمائش کے لیے دو غزلیں مشکل ردیف و قوافی میں لکھ کر پیش کی ہیں: "ان زمینوں میں غزلیں لکھ کر میرے پاس بھیج دیجیے، ناظرین ان غزلوں کے مشتاق رہیں گے، اگر جواب نہ لکھیے گا تو خدا جانے کیا کہیں گے۔"[۵۹]

باقر علی باقر نے فارسی نثر میں مقالہ لکھ کر میر آغا علی شمس کے مضمون کے ایک ایک اعتراض کا مفصل اور مسکت جواب دیا ہے۔ لفظی تحقیق بھی اچھے انداز میں پیش کی ہے:

"بر نکتہ سنجان معنی رس و دقیقہ شناسان پاک نفس، مخفی و محجب مباد کہ درین جزو زمان کہ از علم و فضل رسمی و از فن و بلاغت خصوصاً نشانی نماندہ است . . . .
. . . . "شانہ بین" را "بزرگ" گفتن از مسخرگی نیست دیگر چہ باشد۔"[۶۰]

محمد امیر لکھنوی متخلص بہ امیر مینائیؔ نے غالب کی حمایت میں اُردو میں ایک قطعہ منظوم کیا جو اودھ اخبار میں شائع ہوا۔ انھوں نے بنگالیوں پر خوب خوب طنز کیا ہے۔ دراصل یہ قطعہ قصیدہ ہے، اس میں ۲۷ ابیات شامل ہیں:

بلا تعلّی مضمون لکھے ہیں چند اشعار
یہاں مبالغۂ شاعری نہیں درکار
عجب وقائع حیرت فزای عالم ہے
سنیں، پسند کریں، مالک اودھ اخبار
ہوا ہے مستعدِ جنگ، نظم بنگالی
ہوئی ہے غالبؔ و مغلوب میں عجب پیکار[۶۱]

اس طرح "ھنگامۂ دلِ آشوب" کے حصۂ دوم میں سات منظوم قطعات اور دو نثری مقالے ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء میں مطبع سنت پرشاد، آرہ، ضلع شاہ آباد، بہار سے شائع ہوئے۔

آخرکار غالب نے مؤید برھان کے جواب میں ایک کتاب مرتب کی جس کا نام تیغ تیز رکھا، جس میں کل ۴۳ صفحے ہیں۔ تمہید میں قاطع برھان کے معترضین کے متعلق اظہار خیال کیا ہے۔ مؤلف مؤید برھان آغا احمد علی اصفہانی کے متعلق لکھتے ہیں:

"مدرس احمد علی صاحب عربیت میں امین الدین[۹۲] سے بڑھ کر، فارسیت میں برابر، فحش و ناسزا گوئی میں کمتر، جتنے الفاظ تذلیل کے ہیں وہ چن چن کر میرے واسطے استعمال کیے اور نہ یہ سمجھا کہ غالب اگر عالم نہیں، شاعر نہیں، آخر شرافت و امارت میں ایک پایہ رکھتا ہے، صاحب عزّ و شان ہے، عالی خاندان ہے، امرای ھند، رؤسای ھند، مہاراجگان ھند سب اس کو جانتے ہیں۔ رئیس زادگانِ سرکارِ انگریزی گنا جاتا ہے۔ بادشاہ کی سرکار سے "نجم الدولہ" خطاب ہے۔ گورنمنٹ کے دفتر میں "خان صاحب بسیار مہربان دوستان" القاب ہے، جس کو گورنمنٹ خان صاحب لکھتی ہے اس کو بڑھی، کتا اور گدھا کیونکر لکھوں۔ فی الحقیقت یہ تذلیل گورنمنٹ بہادر کی توہین اور وضیع و شریف ھند کی مخالفت ہے۔ میرا کیا بگڑا، مولوی نے اپنا پاجی پن ظاھر کیا۔ میں نے معلم "امین بے دیں" کو شیطان کے حوالے کیا اور احمد علی کے الفاظ مذموم سے قطع نظر کیا اور ان کے مطالب علمی کا جواب اپنے ذمے لیا۔"[۹۳]

اس کی سترہ فصلیں قائم کی ہیں۔ سولہ فصلوں میں مولوی احمد علی پر اعتراض اور ان کے اعتراضات کے جواب ہیں۔ آخری فصل میں برھان قاطع پر مزید اعتراض کیے ہیں اور اس کی وہ قباحتیں بتائی ہیں جو بعد اتمام پنج آھنگ بہم پہنچی تھیں۔ آخر میں سولہ ادبی سوالات ہیں۔ یہ کتاب پہلی مرتبہ اکمل المطابع دہلی سے ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۷ء میں شائع ہوئی۔ غالب تیغ تیز کے مقدمے سے پہلے لکھتے ہیں:

خواجہ را از اصفہانی بودنِ آبا چہ سود
خالقش در کشور بنگالہ پیدا کردہ است

گرچنین با هندیان دارد تولّا در سخن
من هم از هندم چرا از من تبرّا کرده است
انتقام جامع. برهان قاطع می کشد
آنچه ما کردیم با وی خواجه با ما کرده است
من سپاهی زاده ام گفتار من باید درشت
وای بر من گر به تقلید من اینها کرده است
می کند تائید برهان لیک برهان ناپدید
نیست جز تسلیم قولش هرچه انشا کرده است
لغو و حشو ادّعای محض و اطناب مُمل
مار و موش و سوسمار و گربہ یک جا کردہ است[۶۴]

فصل کا آغاز اس طرح کیا ہے :

بر آنم بہ نیروی این تیغ تیز
کہ مغز عدو را کنم ریز ریز
عدو آن کہ برھان قاطع نوشت
بہ گفتار سست و بہ هنجار زشت
اگر گفتہ آید کہ او مُرد و رفت
ز مغزش چہ خواھی ھمی ای شگفت
ز مغزش خرد جستم اما چہ سود
کہ در زندگی نیز مغزش نبود
امید آن کہ چون کارسازی کنم
بدین نامہ دشمن گدازی کنم
زھی نامہ کز فرّ اقبال او
یکی تیغ تیز آمدہ سال او

فی الحال وہ عیوب جامع برھان کے لکھتا ہوں جو بدیہی ہیں۔ سیکڑوں حروف پہلے "ت" سے لکھے ہیں اور پھر "ط" سے، پہلے "حای حطی" سے لکھے ہیں اور پھر "ھای ھوز" سے مثلاً "خوردہ" بہ واو معدولہ جو صیغہ مفعول ہے خوردن کا، "خُردہ" بہ خای مضموم بی واو جو ترجمہ ہے دقیقہ کا اور نقدی کو بھی کہتے ہیں، ان دونوں کا تفرقہ اٹھادیا۔"[۶۵]

باقر اور سخن کے قطعات کے جواب میں عبدالصمد فدا نے قطعہ لکھا جو شمار کے اعتبار سے پانچواں قطعہ ہے۔ اس کا نام "تیغ تیز تر" رکھا جو ۱۲۸۳ھ / اپریل ۱۸۶۷ء کے بعد شائع ہوا۔ اس زمانے میں غالب کی "تیغ تیز" شائع ہو چکی تھی۔ اسی کو دیکھ کر اس کی مناسبت سے "تیغ تیز تر" نام رکھا گیا تھا۔

شمشیر تیز تر نام سے فارسی زبان میں احمد علی شیرازی نے ۱۲۸۳ھ / ۱۸۶۷ء میں ایک کتاب تالیف کی جو ۱۲۸۴ھ / ۱۸۶۸ء میں مطبع نبوی، کلکتہ سے شائع ہوئی۔ یہ غالب کی "تیغ تیز" کی مخالفت میں لکھی گئی۔ انھوں نے اس میں "تیغ تیز تر" والے پانچوں قطعے بھی شامل کیے۔ کتاب کی کل ضخامت ۱۲۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس پر ہی غالب کے زمانے میں ہی قاطع برہان کی بحث کا خاتمہ ہوا اور ۱۲۸۵ھ / ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء میں غالب اس سرائے فانی سے کوچ کر گئے۔ ◆◆

حواشی

الف - دکتر محمد معین، برھان قاطع، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۶۲ھ ش / ۱۹۸۳ء

۱ - پروفیسر نذیر احمد، نقد قاطع برھان، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۱، ۲

۲ - ایضاً

۳ - تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان وھند، جلد ۵، فارسی ادب (سوم) (۱۷۰۷ء-۱۹۷۲ء) مدیران خصوصی / سید فیاض محمود و سید وزیر الحسن عابدی، ص ۳۸۷۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۷۲ء

۴ - سراج الدین علی خان آرزو، مجمع النفایس خطی، خدابخش لائبریری، پٹنہ   ۵ - ایضاً ص ۳۸۷

۶ - برھان، سراج اللغت سراج الدین خان آرزو، نسخہ خطی، مصحح دکتر ریحانہ خاتون۔

۷ - برھان، ایضاً   ۸ - برھان، ایضاً   ۹ - حسین انجوی شیرازی، فرہنگ جہانگیری۔

الف مقدمہ برھان قاطع

۱۰۔ مرزا اسد اللہ خاں غالب، قاطع برہان، مطبع منشی نولکشور لکھنؤ، ۱۲۷۸ھ/۱۸۶۲ء، ص ۱

۱۱۔ نقد قاطع، ص ۳، ۲

۱۲۔ قاطع برہان، ص ۹۲، غالب نے اس کے سال چاپ کے لیے یہ قطعہ کہا جو قاطع برہان کے آخری صفحہ (۹۶) پر ہے:

در قاطع برہان نگر و اقبالش — کز غیب رسد ملک بہ استقبالش
بر خاتمہ نقش خاتم غالب بین — زین روست کہ گشت "مہر غالب" سالش
۱۲۷۸ھ

۱۳۔ ایضاً، ص ۳، ۲ ۱۴۔ ایضاً ۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ مرتبہ: خلیق انجم، خطوط غالب، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۴ء؛ سید قدرت اللہ نقوی؛ ھنگامۂ دل آشوب، انجمن ترقی اردو، انجمن پریس، کراچی، ۱۹۶۹ء، حصہ اول، ص ۹

۱۷۔ قاطع برہان و رسائل متعلقہ، مرتبہ: قاضی عبدالودود، مصحح مالک رام و رشید حسن خاں، ادارۂ تحقیقات اردو، پٹنہ ۴، ۱۹۶۷ء، ص ۱۰۔ اس میں چار اور رسائل شامل ہیں۔ اول قاطع برہان ص ۱۔۱۷۴، سوالات عبدالکریم، ص ۱۷۵۔۱۹۰، لطائف غیبی، ص ۱۹۱۔۲۴۲، نامۂ غالب، ص ۲۴۳۔۲۶۰، تیغ تیز، ص ۲۶۱۔۲۹۵ ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۱

الف سید سعادت علی، محرق قاطع برہان، مطبع احمدی، دہلی، ۱۲۸۰، ص ۹۶

۱۹۔ ایضاً ص ۱ ۲۰۔ ایضاً ص ۲ ۲۱۔ ایضاً ۲۔۳ ۲۲۔ ایضاً ص ۱۰۔۱۲

۲۳۔ مولوی نجف علی خاں، دافع ھذیان، باہتمام میر فخرالدین، اکمل المطابع دہلی، ۱۲۸۱ء، ص ۲۵

۲۴۔ ایضاً ص ۱

۲۵۔ مالک رام، تلامذۂ غالب، مرکز تصنیف و تالیف، نئی دہلی، ۱۹۵۷ء، ص ۲۵۰: منشی محمد تفضل حسین خان کوکب کے حالات کے بارے میں زیادہ معلومات نہیں، البتہ فغان دہلی کی تقریظ نوشتہ سالک سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی با استعداد اور صاحب علم تھے اور مختلف علوم میں اچھی دستگاہ رکھتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے خونیں ھنگامے کے بعد دہلی والوں نے ایک مشاعرہ کیا تھا جس میں اس وقت کے بیشتر اساتذہ نے شہر کی تباہی کا رونا رویا تھا۔ ان سب منظومات کا مجموعہ کوکب نے مرتب کر کے فغان دہلی کے نام سے ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں اکمل المطابع دہلی سے شائع کیا تھا۔ اس مجموعے میں کوکب کی بھی

ایک طرحی غزل ہے:

مٹ گئے ہائے مکیں اور مکانِ دہلی ۔۔۔ نہ رہا نام کو بھی باقی نشانِ دہلی

۲۶۔ دافع ھذیان، ص ۲۸ ۔۔۔ ۲۷۔ ایضاً، ص ۲۱-۲۳

۲۸۔ ھنگامۂ دل آشوب، حصہ دوم، ص ۱۴۳-۱۴۵۔ میاں داد خاں نام، سیاح تخلص، سیف الحق غالب کا دیا ہوا خطاب۔ اورنگ آباد کے رہنے والے تھے۔ والد کا نام منشی عبداللہ خاں تھا۔ تنگدستی سے تنگ آکر گھر سے نکل کھڑے ہوئے اور مختلف علاقوں اور شہروں کی سیر کی جس کی وجہ سے غالب نے ان کا تخلص عشاق سے بدل کر سیاح کر دیا۔ ۱۸۶۲ء میں میر غلام بابا رئیس کے مصاحب بنے۔ منشی نولکشور سے اچھے مراسم تھے۔ غالب نے قاطع برھان کی بحث کے سلسلے میں رسالۂ لطائف غیبی ان کے نام سے چھپوایا، اس کا ثبوت خود ان کے ہی ایک خط سے ملتا ہے۔

"تھیں جو میں نے سیف الحق خطاب دیا ہے، اپنی فوج کا سپہ سالار مقرر کیا ہے، تم میرے ہاتھ ہو، تم میرے بازو ہو، میرے نطق کی تلوار تمھارے ہاتھ سے چلتی رہے گی، لطائف غیبی نے اعدا کی دھجیاں اڑا دیں (خطوطِ غالب)

اس بیان کے بعد لطائف غیبی کے غالب کی تصنیف ہونے میں کوئی شک باقی نہیں رہتا۔ اگر سیاح اور لطائف غیبی کے طرز کا موازنہ کیا جائے تو معلوم ہو جاتا ہے کہ لطائف غیبی سیاح کے زورِ قلم کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ بہ قلم غالب ہے۔ سیاح نے ۸۵ سال کی عمر میں ۱۹۰۷ء میں انتقال کیا اور سورت میں بڑے خاں کے تکیے میں خواجہ دیوانہ کی خانقاہ میں دفن ہوئے۔

۲۹۔ قاطع برہان و رسائل متعلقہ، صد سالہ یادگار غالب کمیٹی، ادارہ تحقیقات اردو، ص ۱۹۴

۳۰۔ ایضاً

۳۱۔ قاطع برھان و متعلقہ رسائل، لطائف غیبی، ص ۱۹۴-۱۹۶

۳۲۔ مقدمہ برھان قاطع، ص صد و چہاردہ، یہ بات معین نے کس بنا پر کہی اس کے بارے میں کوئی سند نہیں دی ہے۔

۳۳۔ گویا کہ یہ رسالہ کل ۹۶ صفحات پر مشتمل ہے۔

۳۴۔ قاطع برھان، ص ۱۷۷ ۔۔۔ ۳۵۔ ایضاً ۱۷۹-۱۸۰

۳۶۔ ایضاً، نامۂ غالب، ص ۲۴۳ ۳۷۔ ایضاً ۳۸۔ ایضاً ص ۲۵۳

۳۹۔ مقدمہ فرہنگ معین، ص صد و یازدہ میں ڈاکٹر معین نے ان کی نسبت شیرازی لکھی ہے۔

۴۰۔ قاطع برہان، تیغ تیز ص ۲۶۱ ۴۱۔ ہنگامۂ دل آشوب، قطعۂ غالب، ص ۴۴۔ ۴۷

۴۲۔ تلامذۂ غالب، ص ۲۴۵۔ ۲۴۶: عبدالصمد فدا نواب محمد کاظم علی خاں بہادر کے بیٹے تھے۔ محمد کاظم خاں والیِ رامپور نواب محمد سعید خاں کے چھوٹے صاحبزادے تھے اور نواب فردوس مکان محمد یوسف علی خاں بہادر ناظم کے بیٹے تھے۔ یہ ۱۲۵۲ھ/ ۱۸۳۶ء میں سلہٹ میں پیدا ہوئے۔ شروع میں نواب مرزا خاں داغ (م: ۱۳۲۲ھ/ ۱۹۰۵ء) سے اپنے کلام کی اصلاح لی، پھر غالب سے فیضیاب ہوئے اور ان کی شاگردی اختیار کی:

یاد آتی ہے جب کاوشِ مژگاں مرے دل کو دیتا ہے تسلی ترا پیکاں مرے دل کو

(انتخابِ یادگارِ غالب، ج ۲، ص ۲۸۲)

۴۳۔ ہنگامۂ دل آشوب، قطعۂ فدا، ص ۴۸

۴۴۔ ایضاً، ص ۴۸۔ ۵۲

۴۵۔ تلامذۂ غالب، ص ۴۴۔ ۴۸: شاہ باقر علی باقر، ضلع گیا (بہار) میں پیر بگہ (جو ایک چھوٹا سا قصبہ ہے) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام حضرت شاہ وارث علی تھا۔ باقر ۹ محرم ۱۲۴۷ھ/ ۱۹ جون ۱۸۳۱ء بروز یکشنبہ پیدا ہوئے۔ ڈھائی سال کی ہی عمر میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ پرورش والدہ نے کی۔ وہ حافظِ قرآن، عربی و فارسی میں ماہر نیز فنونِ سپہ گری اور مردانہ کھیلوں میں طاق تھے۔ اپنے والد کی طرح انگریزی حکومت کے ملازم تھے۔ ۱۳۰۷ھ/ ۱۸۸۹ء میں سرکاری ملازمت سے سبکدوشی حاصل کی۔ باقر نے شاعری ورثے میں پائی تھی۔ ان کے والد بھی شاعر تھے اور اشکی تخلص کرتے تھے۔ باقر اردو میں کم اور فارسی میں زیادہ شاعری کرتے تھے اور غالب کے ہونہار شاگردوں میں ان کا شمار ہوتا تھا۔

۴۶۔ تلامذۂ غالب ص ۱۴۷۔ ۱۵۰: خواجہ میر فخرالدین حسین خاں ۱۲۵۸ھ/ ۱۸۴۲ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام خواجہ جلال الدین خاں عرف حضرت صاحب تھا۔ فخرالدین شاعر تھے اور غالب کے شاگردوں میں سے تھے، اور سخن تخلص کرتے تھے۔ چونکہ سخن کے والد اور خاندان کے دوسرے لوگ لکھنؤ میں سکونت پذیر تھے اس لیے وہ بھی لکھنؤ چلے گئے اور وہاں کچھ عرصہ مقیم رہے، پھر اپنے پھوپھا کے

ساتھ آرہ چلے گئے۔ چونکہ ۱۲۷۸ھ/۱۸۶۱ء میں درجۂ اول کی سند حاصل کی تھی اس لیے وہ مدتوں آرہ ہی میں وکالت کرتے رہے، پھر منصفی کے عہدے پر فائز ہوئے، پھر سب جج ہو گئے۔ بچپن میں اُردو فارسی غالب سے پڑھی۔ جب شاعری کا شوق ہوا تو غالب سے ہی اصلاح لیا کرتے تھے۔ اُردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ ان کی نثری تصانیف بھی دستیاب ہوتی ہیں۔ جب قاطع برھان غالب کا قضیہ شروع ہوا اور مختلف اطراف سے غالب پر نظم و نثر کے ذریعے بوچھاڑ شروع ہوئی تو یہ بھی اپنے استاد کی حمایت میں سینہ سپر ہو کر میدان میں کارزارِ قلم نکل کھڑے ہوئے۔ ہنگامۂ دل آشوب میں ان کے تین قطعے شامل ہیں۔ ۱۳۱۸ھ/۱۹۰۰ء میں کلکتے میں انتقال فرمایا۔ مولوی محمد وزیر مالکِ مطبع گوہرِ آصفی کلکتہ نے تاریخِ وفات کہی ہے:

سالِ رحلت آں، وزیرِ اول حزیں ۔۔۔ گفت "وردا، آہ فخر الدین حسین"

۱۳۱۸ھ

۴۷۔ خود کتاب میں ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۷ء دیا ہے جب کہ تقویم ہجری و عیسوی، زیڈ۔ اے۔ ڈیسائی، انجمن ترقی اُردو (ہند)، دہلی مارچ ۱۹۷۷ء میں ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۶ء ہوتا ہے۔

۴۸۔ ہنگامۂ دل آشوب، قطعۂ باقر، ص ۵۳-۵۶

۴۹۔ ایضاً، قطعۂ سخن، ص ۵۷-۶۱

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۳۱: جواہر سنگھ جواہر شاگرد مکرانی ہے۔ دہلی سے ان کے آبا و اجداد لکھنؤ میں آبسے تھے۔ یہ لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں تعلیم و تربیت حاصل کی۔ شعر و سخن میں ناطق مکرانی سے اصلاح لی۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۱۵۵-۱۵۸: گل محمد خاں ناطق مکرانی، مکران کے مایہ ناز فرزندوں میں سے تھے۔ اہلِ علم و علم و فن ہند کی قدر دانی کا شہرہ سُن کر ہندوستان آئے اور دہلی کے بجائے لکھنؤ میں سکونت اختیار کی، یہیں غالب سے ملاقات ہوئی۔ نواب محمد علی شاہ اور واجد علی شاہ کے علاوہ دیگر اراکین سلطنت و عمائدین حکومت کی مدح میں قصیدے لکھے۔ لکھنؤ میں تنگدستی کی زندگی گزاری اور یہیں پر ۱۲۷۴ھ/ ۱۸۵۷ء میں جان مالکِ حقیقی کے سپرد کر دی۔ "ناطق مکرانی گل محمد خاں" (۱۲۷۴ھ) سے تاریخِ وفات برآمد ہوتی ہے۔ ان کی وفات کے تین سال بعد ان کے شاگرد جواہر سنگھ جواہر نے ان کے دستیاب شدہ کلام کو جمع کیا "جوہرِ معظم" کے نام سے مطبع نولکشور سے چھپوایا۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ

ناطق نے نظم و نثر میں غالب کی پیروی کی ہے۔

۵۲۔ ہنگامۂ دل آشوب، حصہ دوم، ص ۶۶

۵۳۔ ایضاً، ص ۷۲ ۵۴۔ ایضاً، ص ۷۷ ۵۵۔ ایضاً ص ۸۰

۵۶۔ ایضاً، ص ۸۶ ۵۷۔ ایضاً، ص ۹۵

۵۸۔ ایضاً، ص ۱۴۶: آغا علی ۱۲۳۲ھ/ ۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصل وطن خراسان ہے۔ کمسنی ہی میں والد کا انتقال ہوگیا۔ انھوں نے خوشنویسی کی مشق راجہ کندن لال اشکی کی صحبت میں کی۔ انھیں کے توسط سے نواب محمد علی شاہ بادشاہ اودھ کی سرکار سے ان کو "رنگین قلم" "مشکیں رقم" اور خان بہادر" کا خطاب ملا اور وقائع نگاری کی خدمت بھی سپرد کی گئی۔ ۱۳۱۲ھ/ ۱۸۹۴ء میں کانپور میں انتقال ہوا۔ یہ ملک الشعراء اختر کے شاگرد تھے۔ تحقیق الفاظ اور صحت زبان میں ملکہ حاصل تھا۔ دیوان اُردو و فارسی کے علاوہ ان کے ہندی شعروں کا بھی مجموعہ قابلِ دید ہے۔

۵۹۔ ہنگامۂ دل آشوب، ص ۱۰۵ ۶۰۔ ایضاً، ص ۱۱۹-۱۲۹ ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۰۲-۱۰۴

۶۲۔ امین احمد دہلوی مؤلف قاطع القاطع۔

۶۳۔ ہنگامۂ دل آشوب، ص ۲۱-۲۲۔ قاطع برھان ص ۲۶۴-۲۶۵

۶۴۔ قاطع برھان، ص ۲۶۱ (تیغ تیز)

۶۵۔ ایضاً، ص ۲۶۵ و ۲۶۱ : بلوک مان نے احمد علی کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا ہے: احمد علی میں ناقدانہ چھان بین کا جو مادہ اور علمی صداقت شعاری ہے، وہ ہند میں بطور شاذ ہی ملتی ہے۔ برھان کی اغلاطِ محتاطِ مؤلف کی حیثیت سے اس کی شہرت کو نقصان نہیں پہنچا سکتے۔ غالب نے مؤید برھان کا جواب دے کر غلطی کی ہے۔ انھوں نے اس میں غیر متعلق امور سے بحث کی ہے۔

غالب کی شاعری

اعجاز احمد / ترجمہ: سہیل احمد فاروقی

زبانوں اور ادبی روایات کی کثرت کے پیشِ نظر برصغیر میں تحریری لفظ کی کسی داخلی روایت کی موجودگی کی بات کرنا عملاً ناممکن ہے۔ مشرقی پاکستان اور مغربی بنگال کی حیثیت سے بنگالی، جنوبی ہند کی نمایاں زبان کے طور پر تامل اور شمالی ہند اور جدید مغربی پاکستان کے معیاری ادبی وسیلۂ اظہار کی حیثیت سے اُردو برصغیر کی کم از کم تین بڑی روایات کی تشکیل کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ بھی چھوٹی بڑی بیسوں دیگر روایات ہیں۔ تاہم اُردو شاعری خاص توجہ کا مرکز بنی رہی ہے اور اس کشش کے دو اسباب ہیں۔ اوّل یہ کہ اُردو کی ادبی روایت ایک طرح سے مغربی پاکستان اور شمالی ہند کی سب سے بڑی مسلسل جدید روایت کی نمایندگی کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ اُردو شمالی ہند میں صدیوں تک مہذب گفتگو کی زبان اور پورے برصغیر میں عام تبادلۂ خیال کا ذریعہ رہی ہے۔ مسلم اقتدار کے بعد کی صدیوں میں اُردو عملاً ہندوستان کی زبان رہی ہے۔

اپنے ارتقا کے ابتدائی مراحل میں اُردو شمالی ہند کی قرونِ وسطیٰ سے تعلق رکھنے والی زبانوں خصوصاً بھاشا اور پراکرت اور مشرقِ وسطیٰ کی زبانوں خصوصاً مسلمانوں کے ساتھ آنے والی زبان فارسی کا آمیزہ تھی۔ یہ زبان عربی رسم خط کی فارسی شکل میں لکھی جاتی ہے، اس کی نحوی ساخت کو بھاشا اور پراکرت گرامر کی مشترک بنیاد حاصل ہے اور یہ مختلف ہند یورپی زبانوں سے ذخیرۂ

الفاظ حاصل کرتی ہے۔ عربی، ترکی، فارسی، ہند گنگائی میدان میں بولی جانے والی متعدد زبانوں اور موجودہ دور میں انگریزی نے اس حد درجہ لچک دار اور انجذاب پسند زبان کے سرمایۂ الفاظ میں اضافہ کیا ہے۔

فارسی کی طرح، یا یوں کہیے کہ بنگالی اور انگریزی کے برخلاف اُردو تجرید کی زبان ہے۔ اس اعتبار سے بنگالی انگریزی سے قریب تر ہے کہ دونوں جامد اظہار تک رسائی کی کوشش کرتی ہیں اور انگریزی میں یہ بات کچھ زیادہ ہی ہے۔ اُردو میں حرکت اس جمود سے ہمیشہ دور رہتی ہے۔ یہاں معنیٰ نہ تو ادا کیا جاتا ہے نہ اس کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس کی طرف اشارہ ہی ملتا ہے۔ اس طرح اُردو شاعری کی اصل روایت ایک ایسی پوری طرح سیّال اور انعکاسی شاعری کی ہے جس میں غنائی اثرات، لفظی تعقید اور استعاراتی تجرید کی بھرمار ہے۔ اور تجرید کے ساتھ ترجیح جیسا کہ ہونا بھی چاہیے صرف زبان کی ہی خاصیت نہیں ہے بلکہ پورے طرزِ فکر کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیشہ عشقیہ شاعری ہونے کے باوجود اُردو شاعری انسان کو عشق کے مخصوص رشتے سے وابستہ تجربات کے حوالے سے نہیں دیکھتی۔ ایسی کسی تعیین اور انفرادیت کو شعری مفہوم سے بالالتزام خارج رکھا جاتا ہے۔ یہ شاعری اگر ایک طرف آرٹ کی جمالیاتی اور ہیئتی شرائط کی تکمیل کرتی ہے تو دوسری جانب یہ ایسے ذہنی اور فکری اعمال کی ذمّے داری بھی قبول کرتی ہے جو مغربی روایت میں عموماً تجریدی فلسفے سے منسوب کیے جاتے ہیں۔ شعریات کے تمام تر تصور کا تعیّن شاعری کے اسی بنیادی فریضے سے ہوتا ہے۔ تجرید سے علاقہ رکھنا شاعری کی فطرت ہے اور شاعر کی فطرت ہے کہ وہ صرف والیری بن کر نہیں رہتا بلکہ بیک وقت وہ والیس اسٹیونس بھی ہے اور Heidegger بھی اور ایسا وہ شاعری میں ہی کرتا ہے، انشائیوں میں نہیں۔

اُردو شاعری کا اصل ڈھانچہ فارسی سے مستعار ہیئتی ساخت ہے جو فارسی اردو اور اس خطّے کی نصف درجن زبانوں کی صنف شاعری ہے اور لسانیاتی اعتبار سے اُسی طرح اس تہہ دار روایت کی داخلی قدر ہے جیسے ہائیکو یا مربوط نظم جاپانی شاعری کی۔ غزل کم ازکم پانچ اشعار پر مشتمل ہوتی ہے اگر اشعار کی یہ تعداد کم رہ جائے تو اسے نامکمل سمجھا جاتا ہے لیکن زیادہ سے زیادہ کتنے بھی اشعار اس میں ہوسکتے ہیں۔ خیال، جذبے اور ترسیل کی اکائی کے روپ میں ہر شعر عموماً دوسرے سے الگ ہوتا ہے۔

اور اپنی آزادانہ حیثیت رکھتا ہے۔ اگر دو اشعار میں باہم کوئی ربط قائم کیا جاسکتا ہے تو وہ ہیئتی ربط ہے یعنی ردیف و قوانی کا (ورنہ ایک شعر محبت اور اُس کے غم و آلام سے متعلق ہے تو دوسرا اگلے موسم کی نوید کا، تیسرا آمدِ بہار کا، چوتھا اندیشۂ خزاں کا اور پانچواں روایتی سیاست کے ظلم و جبر کا)۔ اس کے باوجود یہ سارے اشعار ایک ہی نظم کے اجزاء کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان کے درمیان صرف ایک لازمی ربط عروضی ساخت، ردیف و قوانی اور وزن کے اہتمام کا ہے۔ غزل کے ہر مصرع کی بحر یکساں ہونی ضروری ہے۔ پہلے شعر میں ردیف و قافیہ ہم وزن ہوتے ہیں اور پھر بعد کے ہر شعر کا دوسرا مصرع پہلے شعر کے ردیف و قافیے کے وزن کے مطابق ہوگا۔

یہ بات واضح ہے کہ یہ صنف جو ترسیل کی خود مکتفی اکائی کی حیثیت سے یکساں بحر کے دو مصرعوں پر مبنی ہے اور زبان اور اس کی شاعری کی تجریدی نوعیت کی پیداوار ہے اور جواباً وہ اس کے اس وصف کو مستحکم بھی کرتی ہے۔ صرف اُسی صورت میں جب شاعری کا کسی اکائی سے ایک واحد خیال، جذبے یا مشاہدے کی ترسیل مقصود ہو اور اُسی وقت جب شعراء کو کسی تجربے کی تفصیل کے بجائے اس کی روح میں اُترنے سے سروکار ہو تبھی ہم بہت مختصر اکائی سے کام چلاتے ہوئے تسلسل کے تصوّر سے دست کش ہو سکتے ہیں اور یہی وہ تصوّر ہے جسے مغربی شعریات میں مرکزی مقام حاصل ہے۔ اور چونکہ اس زبان کی تجریدی حیثیت مسلم ہے اس میں علامتی اشاروں کا استعمال بھی یکسر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ایک مخصوص تصورِ عالم کی بنیادی خصوصیات کے اعتبار سے غزل پیکر تراشی کے ایک روایتی اور بآسانی قابلِ شناخت نمونے پر اپنا عمل انجام دیتی ہے جو گل و لالہ، قمری و بلبل، بادِ صبا اور موسم اور انسانی اور نیم انسانی کیفیتوں کے بیان پر مشتمل ہے۔ اُسی طرح جیسے جاپانی شاعری میں کوئی پھول، سطحِ آب پر کسی کنکری کا گرنا اور ڈوب جانا اور یہاں تک کوئی خاص ذہنی کیفیت خود اپنی دلالت کرنے کے ساتھ اپنے علاوہ بھی بعض دیگر کیفیات اور مظاہر کی دلالت کرتی ہے۔

مرزا اسد اللہ خاں نے جنھیں اُن کے بعد کی نسلیں غالب کے نام سے جانتی ہیں اور یہ تخلص انھوں نے اُردو کے متقدمین شعراء کی اتباع میں اختیار کیا تھا، ۸ر دسمبر ۱۷۹۷ء کو آگرے میں پیدا ہوئے تھے۔ اپنی عمر کے ابتدائی تیرہ سال کا عرصہ گزارنے کے بعد ان کی شادی مغل

ربار سے وابستہ متوسط درجے کے امرا کے خاندان میں ہوئی اور پھر وہ مستقل طور پر دہلی آ گئے۔ دہلی
ں ان کا ذاتی مکان تھا نہیں اس لیے کرایے کے مکانوں میں گزارہ کرتے رہے۔ کتابیں بھی
یسر نہ ہوتی تھیں، دوستوں سے کتابیں مانگ کر یا لائبریریوں سے حاصل کر کے کام چلاتے تھے۔ ان
ے یہاں اولاد تو ہوئی لیکن شیر خواری کی منزل سے آگے اُن کی عمر نے وفا نہ کی۔ بعد میں انھوں نے
و بچّوں کو گود لے لیا جن میں سے ایک ان کی بیوی کے رشتے داروں میں تھا۔ دونوں کو انھوں نے
پنی اولاد کی طرح پالا۔ مغل دربار سے ان کا قریبی اور مسلسل ربط تھا جو ۱۸۵۷ء میں ہی منقطع ہو سکا۔
خری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر جو خود بھی باصلاحیت اور ذہین شاعر تھے غالب کو بڑی قدر کی
نگاہ سے دیکھتے تھے اور قلعۂ معلّیٰ کے مشاعروں میں شرکت کی دعوت غالب کو اکثر دیتے رہتے تھے۔
ر کے زمانے میں بھی غالب دہلی میں ہی رہے اور اپنا تمام تر وقت علاً مطالعے اور شعر گوئی میں
زارتے اور محصور شہر کے چشم دید واقعات فارسی نثر میں روزنامچے کی شکل میں تحریر
رتے جاتے تھے۔

یہ کہنا تو ممکن نہیں کہ غالب نے شعر گوئی کا آغاز کب سے کیا۔ اُردو شعرا نے زمانی ترتیب
ے بجائے ہجائی ترتیب سے اپنی غزلیں جمع کرنے کی روایت کو قائم رکھا ہے۔ زیادہ امکان یہی ہے
غالب نے نوجوانی ہی میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ کیونکہ انھوں نے پچیس سال کی عمر کو پہنچنے تک
ک پورا دیوان ترتیب دے لیا تھا۔ اس ابتدائی شاعری کا خاصا حصہ حد درجہ پیش رس اور ابہام اور
فظی صناعی سے پُر ہے اور اس کا بیشتر حصہ انھوں نے خود ہی آخری ترتیب میں مسترد کر دیا تھا اور
ب یہ ابتدائی دور کا کلام بعض محدود اڈیشنوں میں ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ انھوں نے فارسی غزلوں کا
ی ایک دیوان چھوڑا ہے جس کی ضخامت اردو دیوان کے ہی برابر ہے۔ غالب کو اپنی فارسی غزلیں
ت عزیز تھیں اور انھیں وہ اُردو کلام سے بہتر تصوّر کرتے تھے لیکن یہ ترجیح دراصل ایک طرح کی
رت پرستی تھی اور ایک ایسا فیصلہ تھا جس پر خود غالب کے سوا کوئی اور سنجیدگی سے قائم نہیں رہا۔
و غزل کے بعد اُن کا ایک اور اصل کارنامہ خطوط کا وہ مجموعہ ہے جو اُن کی وفات کے بعد مرتب کیا
۔ یہ خطوط غالباً جدید اُردو نثر کی اولین اہم دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کے اعتبار سے
ن کی اہمیت ہے ہی غالب کے عہد کے معاشرے کی عکاسی کے نقطۂ نظر سے بھی اُن کی

وقعت کچھ کم نہیں۔ غالب ۱۵؍ فروری ۱۸۶۹ء کو دنیا سے رخصت ہوئے۔

یہ اُردو شاعر اور اُس سے زیادہ اُس کے فارسی ہمعصر نہ صرف لوگوں کی بے توجہی بلکہ ان کی خام توجہی کا بھی شکار رہے۔ جب تک برطانوی حکّام اپنی کالونیوں اور اپنے زیرِ اثر علاقوں میں پوری حفاظت سے آباد ہو کر دیسی ادبی روایات میں تصرفات کرتے انیسویں صدی کے قدموں کی آہٹ پوری طرح سنائی دینے لگی تھی۔ ترجیح کی یہ روایت بُری طرح اس حقیقت سے مجروح ہوئی ہے کہ اس طرح کا پہلا نمایاں کام اُن لوگوں نے کیا جو اس بنا پر اُردو اور فارسی سے متعارف ہوئے کہ ان کی وابستگی سلطنت برطانیہ کے مقاصد و مفاد سے تھی۔ یعنی یہ وہ لوگ تھے جو نہ خود شاعر تھے اور نہ ہی باستثناء فٹنر گرالڈ کوئی تخلیقی صلاحیت اور اپچ اُن کے یہاں تھی۔ شاعری سے اُن کی معمولی آگاہی تھی اور وہ بس رومانی ٹینی سن زدہ اصطلاحات سے ماخوذ ایسے شاعرانہ آدرش کی بنیاد پر اُس سے شغف رکھتے تھے جو بقول ازرا پاونڈ عورتوں اور غروب آفتاب کے لیے یکساں صفات کا استعمال روا رکھتا تھا۔ اور بہت ہی جلد اس سے بھی بُری نوبت آگئی۔ تعلیمی نظام کے برطانوی ہاتھوں میں پہنچ جانے سے ہندوستانی عوام کو خود اپنی زبانوں سے بیگانہ بنا دیا گیا اور ٹینی سن، سوئبرن، میکالے اور پیٹر وغیرہ کے خیالات نے اُن کے ذہن کی پرداخت کی۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اس صدی کے آغاز میں بیشتر تعلیم یافتہ ہندوستانی یا تو غالب کو قطعاً نہیں پڑھتے تھے اور اگر پڑھتے تھے تو دیسی ٹینی سن کی حیثیت سے۔ تہہ داری، الہام، مکاشفے اور اخلاق کے عناصر کمالِ احتیاط سے بس رومانوی حزن اور مصنوعی ماضی پرستی سے الگ کر لیے گئے جنھیں عوامی اور شخصی تاریخ کے اُن ٹھوس شدائد سے کوئی علاقہ نہ تھا جن سے غالب خود دوچار تھے۔

غالب نے برصغیر کی تاریخ کے ایک ایسے دَور میں زندگی گزاری جو امریکی زندگی کے موجودہ عہد سے اس اعتبار سے مماثل ہے کہ اُن کے زمانے میں ایک پوری تہذیب بکھر رہی تھی اور کوئی شے اُس کی جگہ لیتی ہوئی نظر نہیں آ رہی تھی۔ ایک ایسے مسلمان شاعر و دانشور کے لیے جو قدیم نظام میں سانس لے رہا ہو زندگی مشکل لیکن داخلی اعتبار سے قابلِ فہم تھی جسے ایسی روایت سے سہارا مل رہا تھا جس کے اندر رہ کردہ تجربات سے متصادم ہو سکے اور اُن کو انگیز بھی کر سکے۔ پھر اُن کا مذہب بھی تھا جس کے مظاہر

رسوم کے شاید وہ پابند نہ رہے ہوں لیکن اس نے یقیناً انھیں اپنے خالق اور اس کی تخلیق کردہ کائنات سے ایک ربط کا احساس بخشا تھا۔ اس طرح متنوع تجربات اور محبت، جنون، دوستی، رفاقت کے ملے جلے تصورات سے اُن کا سابقہ پڑا۔ غرضیکہ اُس معاشرے میں غم و آلام بے شمار تھے لیکن ایک ایسا احساس بھی ساتھ ساتھ ہی چل رہا تھا جس سے شاعر کی بنیادی ہم آہنگی قائم ہو گئی تھی۔ انیسویں صدی کی شروعات تک نظم و ضبط کا یہ احساس رخصت ہونے لگا تھا اور تہذیب خود اپنی معنویت اور بقا کی طرف سے مشکوک اور فکرمند تھی۔ برطانوی تاجر نے یہ یقین دلا دیا تھا کہ قدیم روایات اس قابل نہیں کہ ان کا تحفظ کیا جائے۔ برصغیر کی حیثیت کی خود تشکیکیت کا یہی وہ لمحہ تھا جس میں غالب کا شعور پروان چڑھا تھا اور انھوں نے لکھنا شروع کیا تھا۔ ان کی زندگی کے کم و بیش ستر برس کا عرصہ ایسا ہے جس کے دوران ان کی خود تشکیکیت آخر کار مایوسی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس لیے حافظ کی طرح غالب کے یہاں بھی ایک اخلاقی وقار تو ہے لیکن ساتھ ہی ایک اخلاقی تنہائی اور اُن رشتوں کے لیے سسکتی ہوئی آرزو کا اظہار بھی ہے جو اب مزید ممکن نہیں اور صد درجہ ویرانی کا احساس بھی۔ اس میں شک نہیں کہ دل شکستگی اور ناامیدی کے ہمراہ روایت کا شعور بھی کارفرما ہے۔ شاعر اس شعور کو زندہ رکھنے کی ٹوٹ کر خواہش کرتا ہے۔ یہ ان انسانی روابط کی شدید خواہش بھی ہے جس کی تکمیل صرف اسی شخص کے لیے ممکن ہے جو انسانی برادری کے باہر نہیں بلکہ اُس کے اندر ہی رہ کر ہر قیمت پر جینے کا عزم رکھتا ہو۔ جن مغربی شاعروں سے غالب کا موازنہ ہو سکتا ہے اُن میں سب سے پہلے ہمارا خیال والیس اسٹیونس کی طرف جاتا ہے۔ اُن کی مجموعی طور پر تمام نظمیں ایک ایسی زندگی کا اچھوتا اور گہرا تاثر دیتی ہیں جو حقائق اور ان کے باہمی رشتوں کے درمیان رہتے ہوئے ذہن اور تخیل میں گزاری جائے اور ہر شے جو زندگی میں داخل ہو جائے کسی نہ کسی طور پر اُس زندگی کی شاعری میں بھی داخل ہو جاتی ہے۔ ہر وہ احساس اور تجربہ جس سے شاعر شخصی طور پر یا اپنے عہد کے حوالے سے گزرتا ہے اس کی شاعری پر گہرا اثر مرتب کرتا ہے لیکن فوری واقعات و حادثات اُس شاعری سے پوری ایمان داری سے باہر ہی رکھے جاتے ہیں۔ اس کا ردِ عمل فوری اور اخلاقی ہوتا ہے لیکن اس کی شدت تنہائی کے اندر ہی رہ کر ہضم کی جا سکتی ہے اور ردِ عمل، چونکہ اس کا اظہار شاعری میں ہو رہا ہے، واقعہ کے لیے اتنا اہم نہیں ہے جتنا کہ واقعے کے نتائج کے لیے اور اس طریقے کے لیے جس نے شاعر اور اُس کے تجربے کو بدل ڈالا ہے۔

غالب نے اس پوری بحث کو مختصر کر دیا ہے جو اس مفروضے پر مبنی ہے کہ ایک طرح سے جُزو اور کل ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ غالب کے نزدیک جُزو ہی کُل ہے۔ کسی انسان کی تاریخ اس کی ذہانت و فطانت، جذبات و احساسات، عہد اور حالات کی تاریخ بھی ہے۔ غالب ہمارے سامنے انسان کی جو تصویر پیش کرتے ہیں اس کا انحصار بڑی حد تک اس بات پر بھی ہے کہ انسان اپنے جذبات کو کیا شکل دینا چاہتا ہے۔ یہ وصف بھی والیس اسٹیونس کے ہی مماثل ہے جن کے یہاں رومانی اور عقلی عناصر پُرعزم اور فاتحانہ انداز میں بغل گیر نظر آتے ہیں۔ ◆◆

غالب کی شعری ترجیحات

قاضی افضال حسین

ملفوظی کلام کے متعلق بہت سے مشہور مفروضات ہیں۔ ایک یہ بھی ہے کہ زبان شفاف ہوتی ہے یعنی بولنے والے کا مدعا خود زبان کی جا دبے جا کسی مداخلت کے بغیر سامع تک پہنچ جاتا ہے۔ اس مفروضے کی تہ میں زبان کے حوالہ جاتی اور ترسیلی کردار کا وہ تصور ہے جس کی تصدیق ہم اپنی روزمرہ گفتگو کے تجربے سے کرتے یا کرسکتے ہیں۔ روزانہ زندگی کے اس تجربے سے اس مفروضے کو بھی تقویت ملتی ہے کہ زبان اپنے بولنے والے کی پابند اور اس کے مدعا بردار کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب پر ان کے معاصرین کا بنیادی اعتراض ہی یہ تھا کہ مرزا کی شاعری زبان کے متعلق عوام کے ان دونوں مفروضات کی توثیق نہیں کرتی:

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے
مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے
کلام میر سمجھے اور زبانِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اس بحث سے قطع نظر کہ غالب کے معاصرین سمجھنے کا کیا مفہوم لیتے ہیں، یہ بالکل واضح ہے کہ 'اک کہے اور دوسرا سمجھے' والی مستقیم Linear صورت حال میں زبان کے معنی خلق کرنے کی صلاحیت اور اس کے تعمیری کردار پر غور و فکر کا کوئی مرحلہ آتا ہی نہیں اور ہمکلام کے مروجہ

اصولوں اور اُن سے منسوب روایتی خوالوں کے قائم کردہ توقعات کے اُفق کو متن کا متعین تناظر تسلیم کرلیتے ہیں۔ شاعری زبان کے متعلق ان مفروضات سے یقینی اور شعوری انحراف ہے۔ اس میں متن نہ تو اپنے خالق کے متعین کیے ہوئے خطِ حرکت (Trajectory) کا پابند ہوتا ہے اور نہ ہی یہ متن توقعات کا کوئی متعین تناظر قبول کرتا ہے۔ نتیجتاً شاعری خود اپنی بافت سے باہر کسی منصرم قوت کے جبر سے آزاد ہوجاتی ہے۔ اس آزادی کے سبب متن میں معنی خیزی کی نئی جہات نمو کرنے لگتی ہیں اور کسی متعین تناظر کی سمت نما کی غیر حاضری کی صورت میں یہ معنی خیزی بیک وقت کئی جہتوں میں جاری ہوجاتی ہے۔ توقعات کے اُفق، متن میں نشانات کے باہم ربط اور اس ربط سے برآمد ہونے والے معنی کا یہ عدم تعین زبان کا بنیادی کردار ہے۔ زبان کے ان خلقی اوصاف کا عرفان عام نہیں لیکن بحیثیت تخلیقی فن کار ہمارے بیشتر Genuine شعراء کی طرح غالب بھی معنی خیزی کے اس بنیادی وصف سے نہ صرف پوری طرح واقف ہیں بلکہ وہ متن کو ترتیب ہی اس طرح دیتے ہیں کہ زبان کا یہ عدم تعین اور نتیجتاً معنی خیزی پیش منظر میں نمایاں ہوجاتی ہے اور یہ عمل غالب کے یہاں نحو (Syntax) کی سطح پر بھی شروع ہوجاتا ہے۔ یعنی شاعر متن بناتا ہے۔ اس طرح ہے کہ قاری اسے معنی تک پہنچنے کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے خود اس کی بافت پر غور کرنے کے لیے مجبور ہے۔ اس طرح معنی کے بجائے معنی خیزی کا عمل پیش منظر میں نمایاں ہوجاتا ہے۔ عدم تعین کی اس صورت حال پر قابو پانے کے لیے غالب کے تقریباً تمام شارحین پہلے تو علامات اوقاف کے ذریعے معنی کے بہاؤ کو ایک جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں اس کے باوجود اگر متن گرامر کے اس جبر کو قبول نہیں کرتا تو مبتدا اور خبر وغیرہ کی جگہیں بدل کر اپنے علم یا تجربے کے مختلف علاقوں (مثلاً تصوف، فلسفہ یا ذاتی تصورات وغیرہ) کے حوالے سے دو تین یا بعض صورتوں میں اس سے بھی زیادہ معنی بیان کردیتے ہیں۔ تفسیرِ غالب میں پروفیسر گیان چند جین نے متن کی ان نحوی رکاوٹوں کا ذکر جگہ جگہ کیا ہے۔ جین صاحب کی شرح سے دو مثالیں ملاحظہ ہوں :

شعلہ رخسارا! تحیر سے تری رفتار کے
خارِ شمعِ آئینۂ آتش میں جوہر ہوگیا

کی تشریح کرتے ہوئے گیان چند جین لکھتے ہیں:

"شعر کی دو قراتیں ہو سکتی ہیں۔ پہلے موجودہ قرات پر غور کیجیے ..... اے شعلہ رخسارِ محبوب، تری رفتار کو دیکھ کر آئینے میں عجب تماشا ہوا۔ شعلہ رخسار کے عکس سے آئینے میں آگ جل گئی اور آئینے میں جوہر کی دھاری دکھائی دے رہی تھی، آگ میں یہ دھاری ایسی معلوم ہوئی جیسے آگ شمع ہے اور خطِ جوہر شمع کا دھاگا۔

دوسرے مصرعے میں خارِ شمع کو مبتدا اور جوہر کو خبر مانا جائے تو دوسرے مصرعے کے معنی یہ ہوں گے کہ تیرے عکس سے آئینے میں شمع جل گئی اور اس کا روشن دھاگا آگ کے بیچ خط جوہر معلوم ہونے لگا۔ مصرعے کی پہلی ترتیب بہتر ہے کیونکہ آگ میں جوہر کا مضمون غیر فطری ہے۔"

پروفیسر جین مزید لکھتے ہیں:

"آسی نے دوسرے مصرعے کی قرات دوسری طرح کی ہے۔

شعلہ رخسار اتحیر سے تری رفتار کے

خارِ شمع، آئینہ آتش میں جوہر ہو گیا

اب معنی یہ ہوں گے: اے شعلہ رخسار! شمع نے تیری رفتار کو دیکھا اور وہ حیرت سے آئینہ ہو گئی۔ اس کا رُخ آئینہ آتش معلوم ہوتا تھا، جس میں اس کا دھاگا جوہر تھا۔ اس تشریح سے تحیر کے معنی کھل کر آتے ہیں۔ لیکن آئینہ آتش عجب سی بات ہے۔ اس لیے میں سب سے پہلی قرات اور تشریح کو ترجیح دوں گا۔ حالانکہ اس میں یہ کمزوری رہتی ہے کہ تحیر کی وجہ سے جوہر خارِ شمع کیوں ہوا۔ تحیر کے بجائے عکس یا تمثال کے معنی کا کوئی لفظ زیادہ مناسب ہوتا۔"

اس بحث سے قطع نظر کہ غالب کی افتاد میں ہی یہ بات نہ تھی کہ وہ کثرت و پیچیدگی پر یک رنگی اور سادگی کو ترجیح دیتے۔ اس لیے عکس یا تمثال کا سوال ہی کیا۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ تشریح میں علامات اوقاف، مبتدا۔ خبر کی تبدیلی اور ایک لفظ کی جگہ دوسرا لفظ لکھنے کے مشوروں کے باوجود متن خطِ مستقیم کی نثری منطق قبول نہیں کرتا۔ متن میں آتش، شعلہ، شمع اور آئینہ میں جو صفات

مشترک ہیں، اُن کا تعین رخسار کے حوالے سے کریں تو یہ صفات صفائی، روشنی، چمک اور حدت ہوں گی۔ رفتار ے مخصوص تحرک ان Signifiers کے مشترک صفات کی دوسری جہت ہے۔ "شعلہ رخسار" آئینے کو آتش میں تبدیل کرتا اور پھر جوہر آئینہ کو اس آتش میں ایسے جلاتا ہے کہ اس پر خار شمع کا گمان ہوتا ہے۔ آئینے میں محبوب کا چہرہ اپنی روشنی، سرخی، حدت اور صفائی کے سبب شمع کی طرح روشن ہوگا اور جوہر آئینہ خار شمع معلوم ہوں گے۔ جو حسن رفتار کی حیرت کے سبب مثل خار شمع جلتے ہیں۔ آئینہ اور آتش کی مختلف تشکلوں شمع اور شعلے کے درمیان روشنی، چمک، حدت اور صفائی کے علاوہ تحرک کو شریک کرنے کے لیے غالب نے پہلے اسے محبوب کی ذات میں قائم کرلیا ہے تاکہ شعر کے تمام Signifiers صفت اور کیفیت کی دونوں سطح پر ایک دوسرے سے مربوط ہوجائیں۔ اس لیے اگر شعر کی منطقی نثر پر اصرار ہو تو جین اور آسی کی تینوں شرحیں ایک ساتھ اس کی نثر ہوں گی۔

غالب کا ایک اور شعر ہے:

عجز دیدن ہا بہ ناز و ناز رفتن ہا بہ چشم
جادۂ صحرائے آگاہی، شعاعِ جلوہ ہے

پروفیسر جین نے اس شعر میں اجزار کی ترتیب پر بہت تفصیلی اور بہت اچھی گفتگو کی ہے۔ اس کی تفصیل میں جانے کے بجائے میں صرف ان کا نکالا ہوا نتیجہ نقل کرتا ہوں:

"اگر شعر کے چار اجزار کو ا ۔ ب ۔ ج ۔ د قرار دیا جائے تو پہلی تشریح [اج] [ب د] ہے۔ دوسری [اج] [او] [ب ج] [ب د] ہے۔ تیسری [اب] [ج د] ہے۔"

معنی کا یہ عدم تعین جو خود نحو کا زائیدہ ہے، ابہام کی اس صورت سے مختلف ہے جس میں کسی لفظ کے ایک سے زیادہ معنی میں سے کوئی ایک ترجیحی یا دونوں متن کے لیے موزوں ہوتے ہیں اور جس کی مثالیں دیوانِ غالب میں بہت ہیں۔ اس طرح تناظر کی تبدیلی سے ایک سے زیادہ معنی کا استنباط، جس کی طرف خواجہ حالی نے توجہ دلائی غالب کے یہاں زبان کے تحریری کردار کی توثیق کرتا ہے۔ لیکن یہاں گفتگو معنی کے تعین سے قبل ہی خود قرارت سے پیدا ہونے والی صورت حال

کے متعلق ہے۔ نحوی ساخت کا یہ عدم تعین کلامِ غالب کی ایک مستقل خصوصیت رہتے اور یہ عدم تعین معنی کی جہتیں کھولنے میں جس طرح معاون ہوا ہے اس سے معنی کے مقابلے میں متن کی بافت ہی تجزیے کے مرکز میں قائم ہوجاتی ہے۔ یہ سلسلہ شعر میں تعقید ہنرمندانہ استعمال[۱] سے لے کر متن کی موجود و منسوخ قرائنوں کے درمیان تعلق تک پھیلا ہوا ہے۔

اجزائے متن کے درمیان ارتباط کی دوسری سطح، جہاں معنی کے مقابلے میں معنی خیزی کا عمل پیش منظر میں رہتا ہے، نشانات کے درمیان تقابل و تضاد کے ذریعے ارتباط کے نئے اور انوکھے علاقوں کی دریافت ہے۔ کلامِ غالب میں تقابل و تضاد کے تخلیقی تفاعل کو رعایت، مناسبت یا تضاد کے عام تصور سے مختلف سمجھنا چاہیے جو فنِ شعر میں ایک صنعت اور لغات کے درمیان منطقی ربط کے ضمن میں آتا ہے۔ مثالوں سے غالب کا تخلیقی طریقہ کار واضح ہوجائے گا۔

وہ رازِ نالہ ہوں کہ بہ شرحِ نگاہِ عجز
افشاں غبارِ سرمہ سے فردِ صدا کروں

چشم بندِ خلق غیر از نقشِ خود بینی نہیں
آئینہ ہے قالبِ خشتِ درِ دیوارِ دوست

چشمِ خوباں مے فروشِ نشّہ زارِ ناز ہے
سرمہ گویا موجِ دودِ شعلۂ آواز ہے

لڑاوے گر وہ بزمِ مے کشی میں قہر و شفقت کو
بھرے پیمانۂ صد زندگانی ایک جام اُس کا

۱۔ عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و بلیغ، ریختہ تقلید فارسی کی۔ (غالب)

نگہ کی ہم نے پیدا رشتۂ ربطِ علائق سے
ہوئے ہیں پردہ ہائے چشمِ عبرت جلوہ حائل ہا

بسکہ آئینے نے پایا گرمیٔ رخ سے گداز
دامنِ تمثال مثلِ برگِ گل تر ہوگیا

پہلے شعر میں تضاد و تقابل کی دلچسپ صورتِ حال ہے۔ پہلے تو صدا یعنی صوت کے لیے فرد یعنی تحریر کا معمول لایا گیا ہے اور تحریر میں آواز نہیں ہوتی۔ پھر اسے سُرمے سے افشاں کہا جاتا ہے۔ آواز پر سرمے کے اثر سے آواز جاتی رہتی ہے اور افشاں کرنے سے تحریر روشن ہو جاتی ہے۔ گویا افشاں بہ یک وقت اظہار اور خاموشی دونوں پر دلالت کرتا ہے۔ مزید یہ کہ زیر و زبر کے فرق کے ساتھ افشاں کا راز کے ساتھ وہی تعلق ہے جو اظہار کا خاموشی کے ساتھ ہے۔ اس طرح یہ تمام نشانات معنی خیزی کے ایک انوکھے ربط میں داخل ہو گئے ہیں، جہاں شاعر معنی مدعا یا مقصود کی بجھتی حاصل کرنے پر Signifiers کے درمیان ربط کے علاقوں کو نمایاں کرنے کو فوقیت دیتا ہے۔ مثال کے آخری شعر میں صورتِ حال اس سے بھی زیادہ تخلیقی ہے کہ جو شخص آئینہ دیکھ رہا ہے اس کی صفت حدّت اور جو آئینے میں اس کی شبیہہ ہے اس کی صفت نرمی اور ٹھنڈک؛ سرخی ان دونوں یعنی چہرۂ محبوب اور اس کی تمثال کے درمیان قدرِ مشترک ہے۔ شعر میں غالب نے ایک ہی شخص کے لیے دو متضاد صفتیں اس طرح جمع نہیں کیں کہ ایک وقت میں کوئی ایک اور دوسرے وقت یا کسی دوسرے تناظر میں دوسری نمایاں ہو بلکہ ایک ہی لمحے میں دونوں متضاد صفتیں ایک ساتھ موجود ہیں۔ شعرا رمحبوب کے روایتی اوصاف میں سُرخی، نرمی، حدّت، ٹھنڈک اور رخسار کے سامنے آئینے کا گداز کے علاوہ اور کیا نظم کرتے جسے غالب نے ایک شعر میں باندھ دیا ہے۔ مزید یہ کہ آئینہ ہماری تہذیبی زندگی کا لازمی جزو اور برگ گل منظرِ فطرت۔ فطرت کے اس منظر کو تمثالی آئینے سے منسوب کر کے غالب نے فطری جمال اور آرائشِ حُسن کی تہذیبی روایت کو یکجا کر دیا ہے اس طرح تہذیب اور فطرت کی وہ ثنویت تحلیل ہونے لگتی ہے جس پر مطالعۂ شاعری کے ایک حصّے کی پوری عمارت کھڑی ہے۔

مثال کے دوسرے اشعار میں صورت حال یہی ہے کہ ایک شے دوسری بالکل متضاد شے یا نشان کا سبب یا نتیجہ ہے اور ان کے باہمی تفاعل نے وہ صورت پیدا کردی ہے کہ متن کے ہر لفظ سے معنی کی ایک سے زائد جہتیں پھوٹتی ہیں۔ تثنیتی تخالف (Binary opposition) کی متنوع صورتوں میں ربط کے ان علاقوں کی دریافت جن میں یہ تخالف وتضاد تعبیر کی یکسر نئی بافت میں منقلب ہوجائے کلام غالب کی نمایاں خصوصیت اور نشانات کی سطح پر معنی خیزی کے عمل کو پیش منظر میں رکھنے کا موثر وسیلہ ہے۔ تعبیر متن کے اس طریقۂ کار کی منزہ ترین صورت وجود و عدم اثبات ونفی یا سبب اور نتیجے کی دو متضاد جہتوں کی ایک ہی Signifier میں دریافت ہے۔ یعنی جو سبب ہے وہی نتیجہ اور جو غائب ہے اس کی توثیق حاضر سے ہوتی ہے۔ یہ Signifiers کے درمیان وہ انوکھا ربط ہے جس کی داد خود مرزا چاہتے ہیں:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیل صبح ٹھہرایا وہ خود ایک سبب ہے۔ منجملہ اسبابِ تاریکی کے۔ بس دیکھنا چاہیے کہ جس گھر میں علامت صبح موید ظلمت ہو وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔"

یہ غالب کا مخصوص تعبیری طریقۂ کار ہے اور اس کی مثالیں کلام غالب میں کثرت سے ہیں:

گر دکھاؤں صفحۂ بے نقش رنگ رفتہ کو
دست رو سطر تبسم یک قلم انشا کرے

وہ التماس لذتِ بے داد ہوں کہ میں
تیغ ستم کو پشت خم التجا کروں

شوخیٔ نیرنگ صیدِ وحشتِ طاؤس ہے
دام سبزے میں ہے پروازِ چمن تسخیر کا

بے خود زبسکہ خاطر بے تاب ہو گئی
مژگان باز ماندہ رگ خواب ہو گئی

از خود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

مثال کے ہر شعر میں صورت حال وہی ہے جس کا ذکر غالب نے مذکورہ تشریح میں کیا ہے۔ بلکہ بعض جگہ تو صورتِ حال اس سے بھی پیچیدہ ہے؛ دست رد کی سطر تبسم جو لکھے گی وہ بھی نقش یعنی تحریر کا رد ہی ہوگا۔ گویا صفحہ سادہ پر تحریر بھی ورق کے بے نقش ہونے کی توثیق ہے۔ یعنی نقش کے نہ ہونے کی توثیق نقش کے انشا کرنے سے کی جا رہی ہے۔ یہ معدوم کو اپنے موجود کے ذریعے بیان کرنے کی انوکھی مثال ہے۔ اس طرح آخری شعر میں غبارِ سرمہ کے صدا ہونے کا انوکھا بیان، خموشی کے آواز ہونے کی توثیق ہے۔ تثنیتی تخالف کی یہ تحلیل، متن میں الفاظ کو اس طرح مربوط کرتی ہے کہ تمام الفاظ کسی منطقی یا فکری رشتے میں منسلک ہو کر ایک متعین اور مخصوص سمت میں سفر کرنے کے بجائے ایک دوسرے کے متنوع تلازمات کو منور کرتے اور معنی کی حرکت کو الفاظ کے درمیان کے تخلیقی ڈرامے میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس صورت میں متن شاعر کی ذات سے قاری Play کے ذہن تک کسی مرکزی فکر یا تجربے سے مربوط معنی کی طرح خط مستقیم پر سفر نہیں کرتا بلکہ نشانات کے باہم تفاعل سے معنی خیزی کا انوکھا اسٹیج بن جاتا ہے جہاں الفاظ کے یہ روابط ہی معنی کا بدل بن جاتے ہیں۔ اس لیے اس نوع کی شاعری میں "اک کہے اور دوسرا سمجھے" والی خط مستقیم کی نثری منطق کی کوئی منزل آتی ہی نہیں۔

تعمیر متن کی اس سے ایک سادہ تر صورت حال کا ذکر حالی نے غالب کے شعر

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

کی تشریح میں کیا ہے۔ مرزا نے حالی کو "اے" کی جگہ "جز" پڑھنے کا مشورہ دیا تھا جس سے بقول حالی "معنی خود بخود سمجھ میں آجائیں گے۔" حالی مزید لکھتے ہیں:

"ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ اگر وہ 'اے' کی جگہ 'جز' کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع یوں کہتے "اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق میں کیا ہے؟" تو مطلب واضح ہو جاتا۔ اس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے۔ مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے بچتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرز بیان میں جدت اور نرالا پن پایا جائے۔"

ظاہر ہے یہ محض اسلوب کی جدت کا معاملہ نہیں ہے۔ دوسرے مصرعے میں استفہام کے باوجود" جز "سے پورا شعر ایک صورت حال کا صرف بیان ہو کر رہ جاتا ہے جب کہ" اے' میں خطاب ہے خود نالہ سے جس کے ہونے سے سوخت ہو گئے جگر کا نشان ملتا ہے اور اس خطاب میں خود اس شے سے جگر کا نشان پوچھا جا رہا ہے جو غالباً اس جل جانے کا سبب اور نشان دونوں ہے۔ اس طرح متن اپنے قاری سے کلام نہیں کرتا بلکہ شعر کے اجزا ایک دوسرے کے روبرو ہو جاتے ہیں۔ شعر کی اس مدوّر حرکت کو کسی معقول لفظ کی غیر موجودگی میں متن مرکزی (Centripetal) کہہ سکتے ہیں جس میں متن کے تمام الفاظ فکر، جذبے، تصور یا تجربے کے کسی مرکزی حوالے سے مربوط ہونے کے بجائے معنی خیزی کے ایسے تفاعل میں شریک ہوتے ہیں جہاں متن کے تمام اجزا ایک دوسرے کے تلازمات روشن کرنے اور اس Play کے ذریعے فکر یا خط مستقیم والی نثری منطق سے ماورا ہو جاتے ہیں۔ غالب کے کلام میں Signifiers کو اس طرح مربوط کرنے کی کوشش ہر جگہ نمایاں ہے، جس میں متن کے اجزا ایک دوسرے کو منور کرتے اور اس طرح معنی خیزی کی نئی جہات روشن کرتے ہیں:

ہے فروغ ماہ سے ہر موج اک تصویر چاک
سیل سے فرش کتاں کرتے ہیں تا ویرانہ ہم

بہار گل دماغ نشۂ ایجاد مجنوں ہے
ہجوم برق سے چرخ و زمیں یک قطرۂ خوں ہے

سادگی یک خیال، شوخیٔ صد رنگ نقش
حیرتِ آئینہ ہے جیبِ تامل ہنوز

اے ادا فہماں صدا ہے تنگیٔ فرصت سے خوں
ہے بہ صحرائے تحیر چشم قربانیٔ جرس

نہیں ہے باوجود ضعف، سیرِ بے خودی آساں
رہِ خوابیدہ میں افگندنی ہے طرح منزل ہا

تماشا کردنی ہے انتظار آباد حیرانی
نہیں غیر از نگہ جوں نرگستاں فرشِ محفل ہا

نہ ہو وحشت کشِ درسِ سراب سطرِ آگاہی
غبارِ راہ ہوں بے مدعا ہے پیچ و خم میرا

سمندر میں پورے چاند کے اثر سے تلاطم اور پھر مدوجزر آتے ہیں جس سے موجیں بہت متحرک اور بلند ہوجاتی ہیں۔ شعرا اسے سمندر کی بے چینی یا بے تابی سے تعبیر کرتے ہیں اور اسے پانی کے چاند سے مخصوص تعلق کا نتیجہ اور نشان قرار دیتے ہیں۔ غالب موجوں کے اس تحرک کو چاک گریباں کے مماثل بیان کرنے کے لیے "تصویر چاک" کی ترکیب استعمال کرتے ہیں جو ظاہر ہے تحرک کے مقابل ایک ساکن صورت حال ہے۔ تصویر کے تصور میں سکون کے شائبے سے شاعر کو اپنی آنکھوں سے جاری ہونے والے سیلاب کے سمندر کی موجوں سے تقابل کی ایک جہت بھی حاصل ہوجاتی ہے، لیکن اس سے زیادہ یہ کہ اس تقابل میں دوسرے مصرعے کے لیے پہلا مصرع مثال کی حیثیت اختیار کرلیتا ہے۔ یعنی روشن چاند کی کشش سے سمندر متلاطم ہوجاتا ہے اور ہماری آنکھیں محبوب کے دیدار سے اُبلنے لگتی ہیں۔ اس متلاطم سمندر کی موجیں چاک کا منظر پیش کرتی ہیں اور ہماری آنکھوں

کا سیلاب ویرانے تک کتاں کا فرش بچھا دیتا ہے۔ پھر تا ویرانہ بھی قابلِ داد ہے کہ سیلاب تو خود سبب ہے ویرانی کا۔ اس کیفیت کو مقام میں تبدیل کر کے غالب نے گویا ارتباط کی تمام جہتوں کو ہمارے حواس کی حدود میں قائم کر دیا ہے۔ الفاظ کے باہم ربط اور معنی کی کئی جہتوں میں پھیلاؤ کی یہی کیفیت دوسرے شعر میں بھی ہے۔ پھولوں کی بہار مجنوں یعنی دیوانۂ عشق کے تخیل کا کرشمہ ہے، جس دیوانگی کے نشۂ ایجاد نے اپنے لیے جو پھولوں کی بہار خلق کی ہے وہ اصلاً بہار گل نہیں ہجوم برق ہے، جس کی کثرت کے سبب کائنات خون کا قطرہ معلوم ہوتی ہے۔ روایتاً گل و برق دونوں لازم و ملزوم ہیں، اس لیے ایک طرف تو شعر میں گل پر ہجوم برق کی شعری روایت نظم کی گئی ہے۔ (معنی کی ایک جہت گل کے برق سے اس روایتی تعلق کی تمثیل کی بھی نکلتی ہے) اور دوسری طرف برق کی اس کثرت کے سبب زمین و آسمان کا قطرۂ خون ہو جانا خود ہجوم برق کو بہار گل کا نشان بنا دیتی ہے۔ نشۂ ایجاد کے فروغ اور فنا میں یہ انوکھا ربط کہ برق خود بہار کا نشان (Signifiers) ہو جائے غالب کا مخصوص تخلیقی طریقۂ کار ہے۔

مثال کے بقیہ اشعار میں اجزائے متن کے باہم ربط کی یہی صورت ان اشعار کو معنی خیزی کے بے حد تخلیقی تجربوں میں تبدیل کر دیتی ہے۔ ان اشعار میں معنی کی وسعت Signifiers کے درمیان ربط کے جن علاقوں سے پھوٹتی ہے، ان سے متن کی زیریں سطح پر ایک نوع کا تناؤ بھی قائم ہو جاتا ہے اور وہ یہ کہ Signifiers کے معروضی حوالے متن میں ان کی تعبیروں سے باہم کشاکش کے رشتے میں بندھ جاتے ہیں۔ یعنی "بہارِ گل" اور "ہجومِ برق" کے Signifiers کائنات میں ایجاد اور فنا کے تعلق کی تمثیل بھی ہیں، ایک غیر منطقی و غیر عقلی دماغ [دیوانگی، عقل اور اس کی منطقی ترتیب سے دستبرداری ہے] کا نشۂ ایجاد بھی اور متن میں اپنی تعبیرات کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کے سبب اپنی ضد کے نشانات بھی۔ تناؤ کی اس نئی صورت میں متن جہاں ایک طرف اشیاء و مظاہر کے متعلق ہمارے مشاہدے کو نئی طرح ترتیب دیتا ہے وہیں دوسری طرف متن کے اجزاء میں غیر روایتی اور تخلیقی ربط کی نئی جہات روشن کرتا ہے۔ یہ فن پارے کا خود اپنی بافت کی طرف راجع ہونا ہے۔ غالب نے Signifiers کے اشیاء و مظاہر کے نمائندہ ہونے کے مقابلے میں خود دوسرے Signifier سے ربط پر جس طرح اصرار کیا ہے، اس سے تخلیقی

زبان کے متعلق ان کے مخصوص نقطۂ نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ آخر ایک خیال جو بظاہر سادہ ہے صدرنگ نقش کی شوخی کے مقابل کیسے قائم ہوتا ہے؟ (مثال کا تیسرا شعر) خیال کی تجرید کو نقش کی تجسیم میں منقلب کرتے ہوئے مرزا نے اس کی کیفیت اور کمیت دونوں بدل دی ہیں۔ ایک خیال سیکڑوں نقش میں اور اس خیال کی سادگی شوخیٔ صدرنگ میں منقلب ہوگئی ہے۔ گویا خیال کا نقش میں منقلب ہونا شعاع کے Prism میں گزرنے کی مثال ہے کہ ایک سادہ خیال اپنے نقش میں صدرنگ ہو جاتا ہے۔ یہی کلام غالب کی کیفیت اور ان کا امتیاز ہے۔ لیکن اس خود آگاہ متن کے تجزیے کے لیے ہمیں ایسے تنقیدی تناظر کی ضرورت ہے، جس میں زبان ترسیل مدعا کا ذریعۂ محض نہ تصور کی جائے اور جس میں معنی کی نثری منطق تک پہنچنے کی عجلت کے بجائے Signifiers کا باہم ربط و تفاعل توجہ کے مرکز میں ہو۔ ◆◆

غالب کی تمنّا

انور معظم

غالب ان کمیاب فن کاروں میں ہے جنھیں اپنے فن کا شعور بھی ہوتا ہے۔ وہ جذبے یا فکر کے بے اختیار اظہار کے لیے مجبور نہیں ہوتے۔ جذبے کی پیدائش تو بے ارادہ ہوتی ہے، لیکن اس کا فنی اظہار بے اختیار بھی ہو سکتا ہے اور شعوری بھی۔ یہ عین ممکن ہے کہ شعوری فنی عمل بعض اوقات شاعری کے مصنوعی نمونوں کو جنم دے دے، جیسے شاہ نصیر۔ لیکن اگر شاعر ایک فکری سطح رکھتا ہو اور اس میں خود تنقیدی کا تقاضا بھی طاقت ور ہو تو یہ شعوری فنی عمل شاعری کے خوبصورت اور پائدار نمونوں کی تشکیل میں بے حد موثر ہو سکتا ہے، جیسے غالب اور اقبال۔ یہ دونوں بے مثال شاعر جذبے کی بے اختیار پیدائش کو فوری طور پر بے اختیار اظہار کی صورت نہیں دیتے بلکہ اسے فکر کی کسوٹی پر کس بھی لیتے ہیں۔ چونکہ ان کی شاعرانہ حس بے لوث اور بے ملاوٹ ہے، اس لیے فکر کی چھلنی سے چھننے اور شعوری فنی عمل سے گزرنے کے باوجود جذبہ اپنی بے پناہ اپیل کھونے نہیں پاتا۔ اُردو شاعروں میں فکر اور شعوری فنی عمل کے باوصف غالب اور اقبال دونوں اس کے اہل ہو سکتے ہیں کہ انسانی جذبے اور شعور کی تسکین وقت کے ایک وسیع رقبے پر کر سکیں۔ فرق یہ ہے کہ غالب نے اقبال کی بہ نسبت زیست کے ان اساسی عناصر کو زیادہ اپنا موضوع بنایا ہے جن پر وقت کی تبدیلیوں کا زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ اسی لیے ممکن ہے کہ اقبال ہمارے حسّی تقاضوں کا ہر لمحہ ساتھ نہ دے سکے جب کہ غالب بلا لحاظ قید زماں ہماری ہر حسّی کیفیت سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ نہ صرف ہم آہنگ ہوتا ہے بلکہ اس کیفیت کو کچھ ایسے توانا تجربے سے گزارتا بھی ہے کہ شعر کا فکری عنصر جذبے کے سمندر میں گم ہونے نہیں پاتا۔

فکری عنصر کی بقا ہی کسی فن پارے کی وہ خصوصیت ہے جو اُسے وقت کی مار سہنے کی صلاحیت بخشتی ہے۔

اپنی بات کو آگے بڑھانے کے لیے میں میر کا ذکر کروں گا۔ قاری کے لیے میر اولاً جذبے کا شاعر ہے اور غالب اولاً فکر کا۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ حیات کی جانب میر کا رویہ جذباتی ہے اور غالب کا فکری۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ غالب کے یہاں جذبے کی اور میر کے یہاں فکر کی فضا کمتر ہے۔ مقصد اُس غالب رویّے کی وضاحت کرنا ہے جس کے توسط سے یہ دونوں بڑے شاعر زندگی کو سمجھنے یا محسوس کرنے کی خواہش رکھتے ہیں۔ میر کے یہاں زندگی کو محسوس کرنے کی خواہش نظر آتی ہے جب کہ غالب زندگی کو سمجھنے کی تمنا کرتا ہے۔ اسی سمجھنے کی تمنا نے غالب کے پاس فکری عنصر اور شعوری فنّی عمل کو پیدا کیا ہے۔ اسی نے غالب کو انسان اور کائنات کی وسعتوں میں آوارہ کیا ہے، اسے دربدر بھٹکایا ہے۔ کبھی اس نے مذہب میں پناہ لی، کبھی تصوّف میں۔ کہیں وہ عشق کو سرمایۂ حیات سمجھتا ہے اور کہیں خرد کو بہانۂ زیست بناتا ہے اور کبھی ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب ہر قدر اس کے لیے بے معنی ہو جاتی ہے

لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم

دردِ یک ساغرِ غفلت ہے، چہ دنیا و چہ دیں

اگر کبھی غالب شناسوں کو غالب کی فکر میں تسلسل یا نظم کی غیر موجودگی دکھائی دیتی ہے تو وہ غالب کی فکر کی نارسائی کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کی جستجو کی آزادگی اور آوارہ خرامی کے منظر ہیں۔ اگر یہ مان کر چلا جائے کہ غالب خالقِ کائنات، مظاہرِ کائنات اور انسان کو علیٰحدہ علیٰحدہ اور پھر ان تینوں کے باہمی ربط کو سمجھنے کا آرزومند ہے تو پھر غالب کو سمجھنے اور محسوس کرنے کے لیے راہ بڑی حد تک ہموار ہو جاتی ہے۔ غالب کے کلام کا بہترین حصہ براہ راست یا بالواسطہ طور پر "ہستی" سے آگہی کی تڑپ پر مبنی ہے۔

ہستی کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے غالب نے بہ حیثیت مجموعی تصوّف کا چوکھٹا ضرور استعمال کیا ہے لیکن وہ ہستی کو محض اس چوکھٹے میں محدود بھی نہیں کرتا۔ ویسے یہ چوکھٹا کچھ اتنا وسیع ہے کہ اس میں زرتشتی اور ویدانتی طرزِ فکر کے لیے بھی گنجائش نکل آئی ہے۔ یہ یقین سے کہنا مشکل ہے کہ

غیر اسلامی مآخذ سے غالب کا استفادہ آزادانہ ہے۔ غالباً یہ تصوف کے واسطے سے ہوا ہے لیکن اہم بات یہ نہیں ہے کہ اس فکر کا چوکھٹا کون سا ہے۔ بلکہ یہ کہ مختلف روایتوں میں موجود تصورات کو من وعن برائے شعر ساختن قبول نہیں کیا بلکہ اجتہاد بھی کیا ہے۔ جہاں روایتی تصورات سے اس کی جستجو مطمئن نہیں ہوتی وہ کبھی ان پر تشکک کرتا ہے اور کبھی انھیں رد بھی کرتا ہے۔ ہستی کے مطالعے پر اس کے یہ اشعار دیکھیے:

بزمِ ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خوابِ عدم نکشادہ سے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے

ز وہم نقش خیالے کشیدہ ورنہ
وجودِ خلق چو عنقا بدہر نایاب است

یارب ہمیں تو خواب میں بھی مت دکھائیو
یہ محشرِ خیال کہ دنیا کہیں جسے

ہستی فریب نامۂ موجِ سراب ہے
یک عمر نازِ شوخیٔ عنواں اٹھائیے

یہاں غالب نے ہستی کو تماشا، فریبِ حلقۂ دامِ خیال، وہم، نقشِ خیال، محشرِ خیال کہا ہے لیکن یہ ملحوظ رہے کہ غالب ہستیٔ اشیا کو وہم اور صورتِ عالم کو محض نام سے تعبیر کرنے میں بھی اس مظہرِ وہم و فریب کو تسلیم کرتا ہے۔ ایسا وہم اور فریب جو گزر جانے والا اور عارضی ہے۔

محیطِ دہر میں بالیدن از ہستی گزشتن ہے
کہ یاں ہر اک، حباب آسا، شکست آمادہ آتا ہے

ہستی کے فریب عارضی اور اس فریب کے ٹوٹنے پر حقیقت و ماہیت کے بے نقاب ہونے کا ذکر غالب نے کئی جگہ کیا ہے، خصوصاً وحدت الوجود کا تصور اس سلسلے میں خوب برتا گیا ہے اور اسی نسبت سے ہستی کے فریب کو ہستیٔ مطلق کے مقابل اجاگر کیا ہے۔

دہر جز جلوۂ یکتائیٔ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

تمثالِ ناز، جلوۂ نیرنگِ اعتبار
ہستی عدم ہے، آئینہ گر رو بہ رو نہ ہو

یوں غالب کے نزدیک واضح طور پر صرف خالقِ کائنات ہستیٔ مطلق کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے سوا کسی اور شے کی کوئی ہستی نہیں اور اگر ذہنِ انسانی کسی اور ہستی پر اعتبار کرتا ہے تو وہ محض فریب ہے۔ یہاں تک تو غالب گذشتہ اردو اور فارسی شاعری کی فکری روایت کی، جو تصوف سے عبارت ہے، پابندی کرتا نظر آتا ہے، لیکن وہ یہاں رک نہیں جاتا۔ وہ اس روایتی فکر کے چوکھٹے سے باہر نکل کر خود اس روایتی فکر کی جانچ بھی کرتا ہے۔ یہی وہ فکری تشنگی اور اجتہادی فکر ہے جو غالب کو دوسرے اردو شعرا سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ جہاں وحدت الوجودی نظریے کی رو سے ہستی کو فریب مانتا ہے وہیں اس نظریے پر شک بھی کرتا ہے۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

اس غزل کے اس شعر اور دوسرے اشعار میں جو سوالات اُٹھائے گئے ہیں وہ بتاتے ہیں کہ غالب ہستی کو فریب ماننے کے باوجود اس "ہنگامے" کی اصلیت سے منکر ہونے کی سکت بھی اپنے میں نہیں پاتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب پہلے تو مظاہر کو فریب مانتا ہے اور پھر اس فریب کو حقیقی بھی تسلیم کرتا ہے۔ زندگی اور مظاہر کو "حقیقی فریب" مان کر غالب نے اپنی فکر میں حرکت کے نظام کی بنیادوں کو استوار کیا ہے۔ مظاہر یا ان کے فریب کی حقیقت غالب کے لیے اس قدر ٹھوس نوعیت رکھتی ہے کہ وہ ہستی کو عدم ماننے پر بھی تیار نہیں۔

نمودِ عالمِ اسباب کیا ہے؟ لفظ بے معنی
کہ ہستی کی طرح مجھ کو عدم میں بھی تامل ہے

اس طرح غالب خدا اور کائنات کے بارے میں ہر نظریے کی گرفت سے اپنے کو آزاد کرکے ہستی کے "فریبِ حقیقی" کے پیشِ نظر مختلف ردِ عمل پیش کرتا ہے۔ ہستی کو "فریبِ حقیقی" مانتا ہے، تب غالب انسان کی جانب لوٹتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس فریبِ حقیقی سے انسان کیونکر بنا؟ غالب کہتا ہے:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

یہاں "ہستی" کا استعمال انسان کے لیے ہوا ہے۔ ایک طرح سے کائنات کے فریبِ حقیقی کے مقابل یہ انسانی ہستی پر اصرار کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں فریبِ حیات سے عہدہ بر آ ہونے کا ذریعہ محض ہستی انسان یا شعور انسان ہے۔ کائنات کے مقابلے میں انسانی ذہن کے علیحدہ وجود کو مان کر غالب نے آگہی یا غفلت دونوں کے حصول کے لیے انسان کو مختار بنا دیا ہے۔ اس طرح غالب انسان کو کائنات کا مرکز بناتا ہے اور اسی مرکز سے وہ کائناتی سفر کا آغاز بھی کرنا چاہتا ہے۔ یہی غالب کی ذات ہے اور اس کی انا بھی۔ میرا خیال ہے غالب کی فکر کا یہی وہ پہلو ہے جو اس کی انفرادیت کا تعین بھی کرتا ہے۔ یعنی وہ پہلو جہاں غالب

اس زندگی کو فلسفیانہ یا مابعد الطبیعیاتی سطح پر فریب اور وہم تسلیم کر کے مادی اور روحانی سطح پر اس فریب کو حقیقی ٹھہراتا ہے اور پھر اسے گزارنے کا ڈھنگ سکھاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس بنیادی مفروضہ فریب نے حیات کو فریب حقیقی کی طرح برتنے اور اس سے نمٹنے کا سلیقہ سکھانے میں غالب کی رہنمائی کی ہے۔

اب یہ دیکھیں کہ غالب نے زندگی کو فریب محض کے بجائے جب فریب حقیقی سے تعبیر کیا تو اس فریب حقیقی میں وہ حیاتِ انسانی کو کس طرح دیکھتا ہے۔ اس ضمن میں، جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا، غالب کے مآخذ کو کسی موجود فلسفے یا نقطۂ نظر میں تلاش نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ یہ سب غالب کی نظر میں صدفی صد قابلِ قبول نہیں۔ تو پھر ایک ہی مآخذ رہ جاتا ہے اور وہ ہے خود حیاتِ انسانی۔ یا دوسرے الفاظ میں تجربہ اور مشاہدہ۔ ان دو میں مشاہدہ غالب کے لیے بڑا حیران کن مسئلہ بنا رہا۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

دیکھنا ہے کہ تجربے اور مشاہدے نے غالب کو اپنا نظریۂ حیات یا اس کے اہم عناصر کی دریافت میں کیا مدد پہنچائی ہے۔ غالب کی زندگی کا سرسری مطالعہ کافی ہے، یہ کہنے کے لیے کہ آرزو اور حاصل میں چاہے کتنا ہی فاصلہ حائل رہا ہو، غالب نے ایک تشنہ کام کی زندگی گزاری۔ مادی اور روحانی دونوں اعتبار سے آرزو اور حاصل کے درمیان فاصلہ کس حد تک حقیقی تھا اور کس قدر غالب کا پیدا کردہ، یہ ایک مورخ کا موضوع ہے لیکن ہمارے لیے فی الوقت اس کی تحقیق بے سود ہے۔ ایک فن کار اپنے فن میں جو محسوس کرتا اور سوچتا نظر آتا ہے وہ ضروری نہیں کہ اس کی حقیقی زندگی سے کوئی منطقی رشتہ بھی رکھتا ہو اور یہ بھی ضروری نہیں کہ حیاتی تجربات کے تناسب ہی سے اس کی تخلیقات میں آب و رنگ آئے۔ دراصل غالب نے ذاتی تجربات اور مشاہدۂ عالم سے جو نتائج اخذ کیے وہ شعری زیادہ ہیں، منطقی اور سماجی کم۔ جب میں یہ کہتا ہوں تو اس سے میری مراد یہ نہیں کہ غالب نے حالات کے مقابلے میں محض اپنا وقتی ردِ عمل پیش کیا۔ یہ تو ہر حساس شاعر کرتا ہے۔ کہنا یہ ہے کہ غالب نے ایک صوفی فلسفی یا پیغمبر کی طرح نہیں سوچا اور نہ محسوس کیا بلکہ اس نے ایک

آزاد فرد کی طرح شعری وجدان کو رہنما بنا کر چند اقدار کی جانب توجہ مرکوز کی۔ یہ وہ اقدار ہیں جو سماجی تقاضوں یا کسی منطق کی پابند نہیں بلکہ وہ ہر قسم کی سماجی شرائط یا منطقی پابندیوں کی حدود توڑ کر انسان اور کائنات کو ایک بڑی اکائی کا جزو مان کر ان پر حکمرانی کرتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس قدری سطح پر جا کر شاعری، فلسفے اور مذہب کے ڈانڈے ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔

بہر حال، غالب نے زندگی کو فریبِ حقیقی مان کر اور انسان کو اس حلقۂ فریب کا مرکز بنا کر، تجربے اور مشاہدے کی بنیاد پر چند شعری نتائج اخذ کیے۔ ان نتائج کو ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ان میں ایک سمت بھی نظر آتی ہے۔ کیوں کہ یہ نتائج زندگی میں حرکت کے وجود کو لازمی گردانتے ہیں۔

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیٔ آزادی
ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو، فرصت روانی کی

کس خوبصورتی سے غالب نے زندگی میں حرکت کے وجود اور پھر اس حرکت کے جبر کو واضح کیا ہے ہستی لاکھ وہم ہو لیکن کیا کیا جائے کہ اس وہم، اس فریب ہی میں پوشیدہ طاقت ہے جو اس وہم کے باوجود کو باقی رکھنے کے لیے مجبور بھی کرتی ہے۔ تو یہ "حرکت" ہے جو غالب کے نزدیک زندگی کے فریبِ حقیقی سے نمٹنے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ غالب کی شعری لغت میں سب سے اہم لفظ "تمنا" یا آرزو ہے جو غالب کے لیے اصولِ حرکت کا کام دیتا ہے۔

آرزو یا تمنا اس فریبِ حقیقی کو سہارنے کا واحد ذریعہ ہے۔ اسی اصولِ حرکت پر نہ صرف حیاتِ فرد، بلکہ حیاتِ کائنات کا بھی انحصار ہے۔ غالب کی شاعری کا بیشتر حصہ اس آرزو کی تشریح، تجزیے اور تفسیر پر مشتمل ہے۔ یہ تمنا فرد کی شخصیت کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ اسے راہِ حیات پر چلنے کے قابل بناتی ہے اور اس کے ذہنی اور جذباتی ارتعاش میں مدد بھی پہنچاتی ہے۔ یہی آرزو کبھی استقامتِ کردار میں واضح ہوتی ہے، کبھی استغنا میں، کبھی خودداری میں، کبھی آزادگی میں تو کبھی بے نیازی میں۔ اور یہی آرزو ہے جو مظاہر کائنات میں دلچسپی لینے اور اس میں حصہ لینے پر اکساتی ہے۔ اور پھر یہی آرزو ہے جو عشق کی صورت میں بھی اظہار پاتی ہے۔ لیکن وہ جہاں بھی ہے فرد کو اپنی شخصیت کے تحفظ کا پابند بنائے رکھتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ آرزو قائم بالذات

ہے۔ اپنی تکمیل کے لیے کسی اور کی محتاج نہیں۔ حاصل سے بے نیاز ہے، کیونکہ آرزو کی تکمیل آرزو
کی موت ہے اور غالب اس موت کو برداشت نہیں کر سکتا تھا :

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں، انتظارِ ساغر کھینچ

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

دل مت گنوا، خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے

آرزو کی سرحدیں یقیناً نا اُمیدی سے ملتی ہیں۔ غالب اس خطرے سے آگاہ تھے :

بس ہجومِ نا اُمیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذّت ہماری سعیِ لاحاصل میں ہے

گر یاس سر نہ کھینچے تنگی عجب فضا ہے
وسعت گہِ تمنا، یک بام و صد ہوا ہے

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

لیکن تمنا یہاں بھی نا اُمیدی اور یاس سے غالب کو بچا لاتی ہے۔ تمنا نومیدی کی آگ
میں جل کر نئی زندگی بھی پا سکتی ہے :

نہ لائی شوخیِ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

اس کا یہ مطلب نہیں کہ غالب یاس کے لمحوں کی گرفت سے بچنے کے لیے کسی مصنوعی تصور یا مصنوعی رجائیت کا سہارا لیتا ہے۔ ایسا نہیں ہے۔ وہ ان کیفیات کو بھی پوری صداقت کے ساتھ محسوس کرتا ہے، چنانچہ شکستِ تمنا، نومیدی، حسرت وغیرہ پورے گداز کے ساتھ غالب کے اشعار میں موجود ہیں، لیکن ان تذکروں میں بھی وہ کوئی نہ کوئی پہلو اپنی شخصیت کے اثبات کا نکال ہی لیتا ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت، کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

اس صورت میں تمنا کبھی کبھی حسرت کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہے مگر پھر بھی مکمل یاس میں تبدیل نہیں ہو پاتی۔

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

دونوں اشعار میں بے بسی کے ساتھ ساتھ تعمیر کی حسرت اور قفس میں تعمیرِ آشیاں کی خواہش بھی موجود ہے۔ تمنا کا یہ انسانی تصور، جیسا کہ پہلے کہا گیا تھا، غالب کے ذہن میں مابعد الطبیعیاتی وسعت بھی رکھتا ہے اور تمنا وسعت اختیار کر کے ارتقار کا اصول بھی بنتی نظر آتی ہے، جب غالب کہتا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ تمنا کس کی ہے جس کا ظہور اس امکاں کی صورت میں پیش نظر ہے؟ کیا یہ خدا کی تمنا ہے؟ پتہ نہیں یہ شعر کہنے کے بعد غالب کے ذہن میں یہ سوال بھی اُبھرا تھا یا نہیں۔ غالباً نہیں اُبھرا تھا کیونکہ اس سوال کا جواب غالب کے کلام میں کہیں نہیں ملتا۔ اتنا ضرور ہے کہ وحدت الوجود کا تصوّر جو کائنات کے وجود کو بھی وجودِ مطلق کی اپنے کو دیکھنے کی خواہش کا نتیجہ قرار دیتا ہے، اسی "ربانی تمنا" سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس طرح اگر یہ نتیجہ نکالا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ غالب کے لیے وحدت الوجود کا تصوّر اگر قابلِ قبول ہوا ہے تو وہ اسی تمنا کی نسبت سے ہوا ہے۔

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خودبیں

اس طرح کے جو شعر غالب کے یہاں ملتے ہیں وہ غمازی کرتے ہیں کہ یہ "خودبینی" یعنی تخلیق کائنات بھی ربانی تمنا کا نتیجہ ہے۔ یوں تمنا یا آرزو اس عالم امکاں کے عدم اور وجود کے لیے غالب کے یہاں اصولِ حرکت کے طور پر کام دیتا ہے۔

اب آیئے کلامِ غالب کے دوسرے تصورات کی طرف جن میں یہی تمنا یا آرزو کارفرما نظر آتی ہے۔ تمنا کو اصولِ حرکت مان لیں تو غالب کسی ایسی منزل پر ٹھہرتا نظر نہیں آتا جو اس حرکت کے خلاف جاتی ہو۔ مثلاً غالب کے تصوّرِ عشق کو لیجیے۔ غالب کا عشق تمنا ہی کی ایک صورت گری ہے جو کسی کسی چہرے یا سراپا میں قید ہوتی نظر آتی ہے لیکن اسی طرح جیسے ایک تیز رفتار دریا اپنے بہاؤ میں نشیبی علاقوں کو پُر کرتا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یوں وہ ان علاقوں میں محصور بھی ہے اور نہیں بھی۔ کیوں کہ دریا کی حرکت کا تقاضا اسے محصور ہونے کی مہلت نہیں دیتا۔ غالب کا عشق بھی تمنا کی طرح ایک فرد سے وسیع تر ہو کر کائناتی یا وجودی نوعیت اختیار کیے ہوئے ہے مثلاً جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

تو زور "عشقِ خانہ ویراں ساز" پر نہیں بلکہ "رونقِ ہستی" پر ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

تھی وہ اک شخص کے تصوّر سے
اب وہ رعنائیٔ خیال کہاں

رعنائیِ خیال" کے کھو جانے کا افسوس زیادہ ہے، بہ نسبت اس "ایک شخص" کے۔

غالب اپنے عشق کو عشقِ ہستی سے برتر قرار نہیں دیتا۔ اسے دونوں سے لگاؤ ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ان دونوں کا ساتھ ممکن نہیں لیکن ایک حقیقت پسند کی طرح وہ ان دونوں کے ساتھ کے جبر کو تسلیم بھی کرتا ہے:

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ اُلفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

اگر ایسا ہے تو پھر عشق کے معنی غالب کے یہاں کیا ہیں؟ عشق کا مطلب تو اپنے آپ کو محبوب میں، چاہے وہ مجازی ہو یا حقیقی، فنا کر دینا ہے۔ غالب اس عشق کا قائل نہیں۔ یا یوں کہیے کہ اس کی سکت اپنے میں نہیں رکھتا۔ زیادہ صحیح یہ کہنا ہوگا کہ غالب کا تصورِ حرکت اس کے جذبے کو اس کے شعور پر غالب آنے نہیں دیتا۔ دراصل عشق غالب کے یہاں تمنا کی طرح حاصل سے بے نیاز جذبہ ہے اور محبوب اس کے نزدیک محض حُسن ہے جو ایک قائم بالذات قدر ہے:

نہیں نگار کو اُلفت، نہ ہو، نگار تو ہے
روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت، نہ ہو، بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے

اور تمنا ہی کی طرح عشق کا حاصل بھی ناکامی ہو سکتا ہے:

ع حاصلِ اُلفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو

ہم نے وحشت کدۂ بزمِ جہاں میں جوں شمع
شعلۂ عشق کو اپنا سروساماں سمجھا

یہ اور بات ہے کہ غالب نے روایتی معنوں میں عشق کے مضامین باندھے ہیں۔ لیکن میرے خیال میں ایسے اشعار غالب کے تصورِ عشق کی صحیح نمایندگی نہیں کرتے۔ یوں بھی عشق کے بارے میں اُس نے کھُل کر کہہ ہی دیا ہے :

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اُس بُتِ بیداد گر کو میں

عشق بے ربطیٔ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل زنگارِ رُخِ آئینۂ حُسنِ یقیں

عشق میں "حاصل" یا "وصل" سے زیادہ غالب کے یہاں 'وفا' کی اہمیت ہے۔ وفا کا تصوّر بھی عشق کی طرح تمنّا ہی سے اپنے رشتے استوار رکھتا ہے اور عشق نہ صرف انسانی اقدار اور انسانی رشتوں میں بلکہ آگے بڑھ کر مذہب میں بنیادی اہمیت حاصل کرجاتا ہے :

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مَرے بُت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

غیر سے دیکھیے کیا خوب نباہی اس نے
نہ سہی ہم سے، پر اُس بُت میں وفا ہے تو سہی

نہیں کچھ سُبحہ و زنّار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

مذہبی تصوّرات میں بھی غالب اسی تمنّا کے تصوّر کا پابند نظر آتا ہے۔ اگر غالب اپنے کو 'موحد' کہتا ہے اور مذہبی نقاطِ نظر میں امتیاز کا قائل نہیں تو وہ اسی تمنّا کے بے لوث اور کائناتی ہونے کے تصوّر کے عین مطابق ہے :

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

نی تمنّا کے لیے مذہب ایک درمیانی منزل یا واماندگی کا وقفہ ہے نہ کہ منزل مقصود۔ خصوصاً سزا و
زا کے تصور میں غالب کی بے نیازی حیرت انگیز ہے:

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی
پاداشِ عمل کی طمعِ خام بہت ہے

جنت نہ کند چارۂ افسردگیِ دل
تعمیر با اندازۂ ویرانیٔ ما نیست

سزا و جزا سے بے نیازی، مذہب کو واماندگیٔ شوق کی تراشی ہوئی پناہیں سمجھنا اور وفا کو
رسم کے رشتوں کی بنیاد ماننا، یہ سب اسی بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ غالب ایک مسلسل
ستجو، کبھی نہ تسکین پانے والی تمنّا، ہمیشہ تشنہ رہنے والی آرزو پر ایمان رکھتا ہے۔ ایسا ایمان
جو زندگی کو فریب اور اسی فریب کو حقیقی سمجھتے ہوئے بھی انسانی وجود کو اپنی جگہ برقرار رکھنے کا
ضامن ہے۔ اور پھر یہ ایمان کسی فلسفی کا ایمان نہیں بلکہ ایک ایسے شخص کا ایمان ہے جس نے
اپنے جیسے ہزاروں افراد کی طرح زندگی گزاری ہے، ہر طرح کے نشیب و فراز سے گزرا ہے۔ عشق
بھی کیا ہے، جفا بھی سہی ہے اور وفادار بھی رہا ہے۔ لیکن جس نے آرزو کے سہارے اپنی ذہنی
اور روحانی شخصیت کو منتشر ہونے سے بچائے بھی رکھا۔ اسی میں غالب کی اہمیت بھی ہے
اور عظمت بھی۔

غالب کے کلام میں تطابق بہ نفی کی صورتیں

عتیق اللہ

غالب کے اس شعر سے ہم سب بخوبی واقف ہیں:

رموزِ دیں نشناسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربیست

یعنی میں دین کے اسرار و رموز سے قطعاً آگاہ نہیں ہوں بلکہ اس لحاظ سے معذورِ محض ہوں کیوں کہ میں اپنی طبیعت اور سرشت کے اعتبار سے عجمی ہوں اور مسلک کے اعتبار سے عربی۔

غالب کے یہاں ایک طرف دیر و حرم یا کفر و ایمان کی کش مکش نمایاں ہے جس میں تضاد کا پہلو شامل ہے تو دوسری طرف عجمی و عربی کشاکش ہے۔ اقبال رموزِ دیں سے آگاہ ہی نہیں رموزِ دیں کے عارف بھی تھے اور اسی آگہی نے اُن کے جذبوں کی ایک خاص نہج پر تربیت کی تھی۔ غالب اس تربیت ہی کے قائل نہ تھے کیونکہ غالب نے اگر عربی طرزِ زیست سے کوئی چیز اخذ کی تھی تو وہ تھا حُسنِ عمل، اور عجمی آدابِ زندگی نے اُنھیں خیالِ حُسن کا سلیقہ عطا کیا تھا۔ انہی دونوں طرزہائے فکر و عمل نے اُنھیں حیات و کائنات کی ایک خاص فہم اور اُنھیں انگیز کرنے کی ایک خاص تہذیب بخشی تھی۔

زندگی اور اس کے معاملات کے تعلق سے غالب نے کبھی تغافل نہیں برتا بلکہ جن سیاسی، سماجی اور تہذیبی صورتِ حالات کا انھیں سامنا تھا، وہ ہر خاص و عام کے لیے

حوصلہ شکن تھے۔ وہ دُخانی کشتیوں، نئے نظامِ رسل و رسائل، بھاپ انجنوں، تار برقی کی سہولتوں کو لبیک کہتے ہیں اور لعبتانِ فرنگ کی کافرادائیوں پر نہال ہو جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ انھیں ہر انگریز افسر بلکہ برطانوی باشندہ دانش میں یکتا اور بینش میں بے مثال نظر آتا ہے لیکن یہ بھی غالب کا ایک حُسنِ ادا تھا۔ انھوں نے یہ ضرور کہا تھا اور ایک انتہائی معاملہ فہم اور حساس بصیرت رکھنے والی شخصیت ہی ایک غیر یقینی اور تغیر آشنا دور میں یہ کہہ سکتی تھی کہ مردہ پرور دن مبارک کار نیست۔ مگر کیا واقعی غالب مستقبل پرست تھے یا ان معنوں میں وہ مستقبل پرست تھے کہ تاریخ کے عدم استقلال اور جدلی کردار پر ان کا یقین مسلّم تھا۔ دراصل تاریخ ہی نہیں انسانی طبائع اور نفسیات کے تقاضوں اور مطالبات پر بھی ان کی گہری نظر تھی۔ اور وہ زندگی کے اس راز سے کماحقہ واقف تھے:

ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں

فکر کے اسی پہلو نے غالب کو تضاد فہمی کی ترغیب بھی دی اور یہ بھی جتلایا کہ حقائقِ عالم کی ترکیب و تشکیل میں محض یکساں خواص ہی کی اہمیت نہیں ہے بلکہ افتراق اور تضاد کا بھی بڑا دخل ہے۔ چیزیں بظاہر جیسی جو کچھ نظر آتی ہیں وہ نہ تو ویسی ہیں اور نہ محض اُن کا ظاہراً ایک طرفہ اور نمایاں رُخ ہی کل حقیقت ہے کیونکہ ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ۔ گویا کچھ ہماری بصارت کی معذوری اس کا سبب ہے اور جسے فریبِ نظر کا نام دیا جاتا ہے تو دوسری طرف شئے خود اپنے میں، اپنی ذات، اپنے خواص میں یکسو ہے نہ یکساں بلکہ تبدیلی اس کا خاصہ ہے اور تبدیلی خود دیکھنے والے کی طبیعت کا بھی خاصہ ہے۔ اسی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے غالب نے عالم تمام کو حلقۂ دامِ خیال قرار دیا تھا۔ تاہم اپنی اصل میں غالب جیسی باعمل، معاملہ فہم اور حساس شخصیت کے لیے نہ تو عالم تمام حلقۂ دامِ خیال تھا اور نہ جنونیوں، مجذوبوں یا غافلوں کا مامن و مسکن۔ غالب کے لیے زندگی محض جہدِ مسلسل کا نام تھی۔

زخمی ہوا ہے پاشنہ پائے ثبات کا
نے بھاگنے کی گوں نہ اقامت کی تاب ہے

جہاں فرار کی کوئی راہ ہو نہ اقامت کی کوئی سبیل، وہاں محض شکوہ، محض احتجاج، محض نوحہ ہی ممکن ہے۔

لیکن بعض طبائع ہر جنبش کو کسی دوسرے سلسلۂ جذباتی کا کرشمہ سمجھتے ہیں اور ہر حرکت کو دیگر متعلق اور غیر متعلق حرکات کے لابدی نتیجے سے تعبیر کرتے ہیں۔ انھیں اس حقیقت کا بھی بخوبی علم ہے کہ نفی کے اندر ہی اثبات کی رمق بھی کہیں کارفرما ہے اور اثبات ہی میں نفی کا ایک شائبہ برسرِ کار ہے۔ غالب فطرت کے اس راز کے محرم ضرور تھے لیکن ان کی طبیعت کی شوخی انھیں زندگی کو برتنے اور اُسے آزمانے کا ایک علیحدہ اسلوب مہیا کرتی ہے اور یہ اسلوب تھا تطابق بہ نفی کا اسلوب۔

غالب کے کلام میں سب سے زیادہ مثالیں اُنھیں اشعار پر گواہ ہیں، جن میں غالب نفی کے سامنے یا تو سینہ سپر ہو جاتے ہیں اور شیا ہیانہ جلال اُن میں عود کر آتا ہے یا طنز و تمسخر اور طعن و تشنیع کے حربوں سے کام لے کر گفتگو کا رُخ ایک غیر متوقع سمت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ کبھی نظر انداز اور صرفِ نظر کرنے میں انھیں طمانیت حاصل ہوتی ہے اور کبھی نفی سے اس طرح تطابق کرتے ہیں کہ اس میں ارتفاع یا Sublimation کی ایک صورت نکل آتی ہے۔

دستگاہِ دیدۂ خوں بار مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل، فرشِ پا انداز ہے

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادیٔ پُرخار میں آوے

عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اُسے قسمت میں عدو کی

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

ہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے

ایسا نہیں ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت اور اس بغاوت میں ناکامی کے بعد ہی معاشرت میں اختلال پیدا ہوا بلکہ پوری اُنیسویں صدی ایک زبردست تہذیبی اور سماجی انتشار سے دوچار تھی۔ مرکزیت پارہ پارہ ہو رہی تھی بلکہ ہو چکی تھی۔ ہر ایک ذہن میں کل جو ابھی پردۂ غیاب میں تھا کئی شبہات و سوالات کی دُھند میں اٹا ہوا تھا۔ غالب کے انتخابِ کلام کا بیشتر حصہ ربعِ اوّل ہی کی تخلیق ہے جب کہ انھوں نے اپنی عمر کے پچیس برس بھی پورے نہیں کیے تھے۔ عمر کے اس حصے میں ان کی فکر میں جو صلابت اور لفظ کے برتاؤ میں، جو پختگی اور تخیل میں جو حیرت آثاری ہے وَ نیز قریب و بعید اشیاء اور ان کی ضدوں میں جو مناسبتیں قائم کی گئی ہیں غالب کی طراقِ رسائی کے خاص پہلو ہیں۔ عہدِ غالب کے انتشار کے متقابل ذہنِ غالب کی مرکز جوئی یقیناً گہری توجہ کی مستحق ہے۔ غالب نے اِن ضدوں کے مابین اور ان بظاہر ضدوں کے بطن میں جو مناسبتیں محسوس کیں یا قائم کی ہیں، ان کو ہم بڑی آسانی سے رعایت کا نام بھی دے سکتے ہیں کیونکہ رعایت محض یکساں انسلاکی رشتوں ہی سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ ضدوں کو ایک جگہ ہی پر پہلو بہ پہلو رکھ کر معنی کے نئے انضمامات قائم کرنے کی گنجائش بھی مہیا کرتی ہے۔

غالب اگر بڑے حُسن و خوبی کے ساتھ نفی سے تطابق کی ایک راہ نکالتے ہیں تو یہ ان کے حساس تخیل کا ایک معمولی سا کمال ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

یہاں آزادوں جیسا لفظ صرف اور صرف غالب ہی کی دین ہے۔ اسے ہمارے عہد کے وہیمین کا بدل بھی کہہ سکتے ہیں اور ان صوفی منش قلندروں سے بھی متعلق کر کے دیکھ سکتے ہیں جو دنیوی

حرص و آز، نفاق و افتراق اور ہر تکلف و آسائش سے بری اور بلند ہوتے ہیں۔ خاکساری جن کی شناخت ہوتی ہے اور دلوں پر حکمرانی جن کی توفیق۔ غالب کہتے ہیں کہ ہمارا شمار تو اُن بے نیاز ہستیوں میں کرنا چاہیے جنھیں اگر کوئی غم بھی ہوتا ہے تو محض بہ قدر یک ساعت، اس کی دلیل وہ ان لفظوں میں بہم پہنچاتے ہیں کہ چونکہ ہم آزاد منش قلندر ہیں اس باعث برق جیسی غارتگر قوت سے اپنے ماتم خانے کی بجھی ہوئی شمعوں کو روشن کر کے منفی سے ایک مثبت کام لے لیتے ہیں نہ اس لیے کہ چونکہ ہم منفی سے مثبت کام لینے کا ہنر یا حوصلہ رکھتے ہیں اس باعث ہمارا شمار آزادوں میں ہوتا ہے۔ محولہ بالا شعر کی روشنی میں یہ اشعار بھی دیکھیے کہ تطابق بہ نفی کی صورت میں وہ یکے بعد دیگرے، بہم ضدوں کو کس طرح بروئے کار لاتے ہیں:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

جہاں میں ہوں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

اب ذرا غالب کے اس شعر پر غور فرمائیں:

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں

غالب کے اس شعر میں بھی چیزوں سے ربط پیدا کرنے، انھیں قبول کرنے یا رد کرنے کا اپنا ایک اسلوب ہے۔ غالب یہ ضرور کہتے ہیں کہ ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا۔ مگر غالب کا اصل اندازِ نظر ان کے انھیں اشعار سے مترشح ہوتا ہے۔ جنھیں وہ تقدیر پر اکتفا کرنے یا فارغ ہونے کے برخلاف ایک دوسری راہ نکالنے کی سعی کرتے ہیں۔ غالب جوڑے دار ضدوں یعنی

Binary opposition کو پہلو بہ پہلو رکھ کر معنی کو ایک نیا اور مختلف تناظر عطا کرتے ہیں بلکہ اکثر ہماری حیرتوں کو برانگیخت کرتے اور انھیں ایک نئے طور پر ترتیب بھی دیتے ہیں۔ غالب جہاں ضدوں کو مستعمل اور متداول ضدوں یا جوڑے دار ضدوں جیسے سرد/گرم، سیاہ/سفید، رحمت/زحمت، زمین/آسمان، ہجر/وصال، انکار/اقرار، شام/صبح، وغیرہ کے طور پر اخذ کرتے ہیں وہاں ان کے لفظی متضاد پیرایوں کے بجائے معنی یا کیفیت کی سطح پر قاری کے ذہن میں متضاد تاثر کو برانگیخت کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ایک مشکل ترعمل ہے ایک دوسرے یا تیسرے درجے کا شاعر سامنے کی روزمرّہ ضدوں پر اکتفا کر لیتا ہے جبکہ بڑا شاعر ہمیشہ توقع کو رد کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔

رسکن نے ایک اور بات کہی تھی کہ بڑا شاعر اپنے محسوسات میں جتنا شدید ہوتا ہے اسی قدر اس کا اظہار بھی شدید ہوتا ہے جب کہ دوم درجے کا شاعر اپنے محسوسات میں تو بے حد شدید ہوتا ہے لیکن اظہار میں کمزور واقع ہوتا ہے یعنی وہ اپنے محسوسات کو ان کی شدّت کی نسبت سے اظہار کرنے پر قادر نہیں ہوتا۔

محولہ بالا شعر میں غالب نے ایک طرف جوئے خوں کو آنکھوں سے بہنے پر کسی طرح کی شکایت کی ہے نہ احتجاج اور نہ ہی وہ اس صورتِ حال کا ماتم کرتے ہیں اور نہ داد خواہ ہوتے ہیں بلکہ منفی حالت ہی میں انھیں ایک مثبت صورت بھی جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے، وہ جوئے خوں میں بھی غنیمت کی ایک راہ نکال لیتے ہیں کہ میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں۔ یہاں خوں کی چمک اور جوئے خوں کے بہنے میں شمع کی لَو کی لرزش سے جو مناسبت قائم کی ہے اس نے پیکروں کا ایک چکا چوند کرنے والا سلسلہ سا قائم کر دیا ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ صرف نظریا نظر انداز کرنے کا فن بھی غالب کو خوب آتا ہے مگر اس سے زیادہ چیزوں سے اُلجھنے اور انھیں اُلجھانے، انھیں برتنے اور ان سے لطف اندوز ہونے یا ان سے نشاط انگیز اذیّت اٹھانے کی طرف ان کی طبیعت کچھ زیادہ ہی مائل رہتی ہے۔ آپ غالب کی تراکیب ہی کا مطالعہ کریں تو پتہ چلے گا کہ وہ لفظ اور لفظ کے مابین کوئی باریک سی درز بھی چھوڑنے کے قائل نہیں ہیں۔ ان کی ترجیح کسی ایک لفظ کے بجائے لفظ کو دیگر لفظوں کے

ساتھ خوشوں یا گچھوں کی شکل میں دیکھنے یا دکھانے پر ہوتی ہے۔ ان کاٹھ دار اور کسی بندھی ترکیبوں سے اُن کی جذباتی شدتوں کا بھی بخوبی پتہ چلتا ہے۔ یہ صورت اکثر ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے جن میں وہ چیزوں سے اُلجھنے، انھیں اُلجھانے یا اذیت کے لمحوں میں نشاط کے لطیف تجربے سے دوچار ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گذار تھا

عشرتِ پارۂ دل، زخمِ تمنّا کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمک داں ہونا

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد غم خوارِ جانِ دردمند آیا

دل حسرت زدہ تھا، مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

مُقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب ہے

عشرتِ قتل گہہ اہلِ تمنّا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عُریاں ہونا

ان اشعار میں یقیناً مسوکیت (Masochaism) کا میلان واضح ہے، فرد کی ذات جس میں عین مرکز میں آجاتی ہے، مسوکیت پسند جسمانی یا جذباتی اذیت سے محظوظ ضرور ہوتا ہے

مگر وہ دوسروں کے باب میں ایذا پسند یا آزار دوست نہیں ہوتا۔ غالب ایک طرف اپنے ٹھیٹھ معنی میں انسان دوست اور وسیع المشرب واقع ہوئے ہیں لیکن جذباتی اذیت کے لمحوں میں ان کا مقصد تطابق بہ نفی ہوتا ہے وہ بڑی خوش دلی کے ساتھ اپنی نا آہنگیوں کو نفسیاتی سطح پر انگیز کر لیتے ہیں۔ اس قسم کے اشعار کی پہلی قرارت یقیناً پڑھنے والے کے ذہن پر کچوکے لگاتی ہے بلکہ ہمارے اندر تلخ آمیز تاثر پیدا کرنے کی موجب بھی ہوتی ہے لیکن دوسری اور تیسری قرارت کے بعد ہم پر غالب کی وہ پختہ تر ذہانت منکشف ہو جاتی ہے جس کا مقصود ہمیں یہ باور کرانا ہوتا ہے کہ روییۓ زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں؟ جو لوگ کمالِ ہوشیاری سے نفی کو انگیز کرنے کے فن سے واقف ہیں اور نہایت خوش دلی کے ساتھ نفی سے مطابقت پیدا کر لیتے ہیں۔ زندگی کا ہر جبر اُن پر آسان ہو جاتا ہے اور ہر اذیت ان پر خود اتلافی کے ایک امکان کے طور پر صادر ہوتی ہے۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ
یاد کرتا ہے مجھے دیکھے ہے وہ جس جا نمک

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی، قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بُنِ ہر خار کے پاس

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیِ شمع

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

غالب نے اپنے ایک فارسی شعر میں یہ غلط نہیں کہا تھا:

عمرہا چرخ بہ گردد کہ جگر سوختہ ای

چوں من از دودۂ آزر نفساں برخیزد

غالب تو عشق ویراں ساز کو استعارے کی زبان میں ہستی کی رونق قرار دیتے ہیں اور اس انجمن کو بے شمع کہتے ہیں جس کے خرمن میں برق نہیں ہے۔ زخم تو زخم، زخموں کی بخیہ گری اسی لیے انھیں مرغوب ہے کہ زخم سوزن کی اپنی ایک لذت ہے، دل جیسی چیز اگر دو نیم نہ ہوتی ہو تو ان کا اصرار خنجر سے سینے کو چیرنے پر ہوتا ہے اور مژہ اگر خونچکاں نہیں ہے تو وہ دل میں چھری چبھونے کی تاکید کرتے ہیں۔

ایک طرف دشت میں اُنھیں عیش ہے کہ گھر یعنی گھر کی عافیت تک یاد نہ رہی اور دوسری طرف وہ اس لق ودق بیاباں میں ایک دیوار کے طالب ہیں کہ شوریدگی کے ہاتھوں جو سر وبالِ دوش بن گیا ہے اس کا مداوا بجز سنگِ دیوار کے کچھ اور نہیں۔

ان تمام صورتوں میں یقیناً جذبات اور محسوسات کی سطح پر بڑی شدت اور تندی ہے لیکن اس بظاہر جوش اور تشنج کے پیچھے غالب کا ایک وسیع تر نظریۂ زندگی کام کر رہا ہے۔ قیام اور عافیت ان کے یہاں موت ہی کی مترادف صورتیں ہیں ان کے مخاطبوں میں اقرار پر انکار، وفا پر جفا، تعمیر و تخریب، مرہم پر زخم اور گھر پر بیاباں کو جو فوقیت حاصل ہے وہ ان کی طبیعت کی یک گونہ بے اطمینانی اور بے تابی کی مظہر تو ہے ہی، لیکن اس سے زیادہ تطابق بہ نفی کی وہ صورت ہے جس میں مختلف ضدوں کے درمیان زندگی کرنے کی ایک نئی اور ہم میں سے اکثر کے لیے ایک اجنبی راہ نکالنے کا راز مضمر ہے۔ میر کا اپنا ایک قرینہ تھا اور انھوں نے گذران کی ایک صورت کچھ اس طور پر نکالی تھی:

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں

تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا ◆◆

غالب: پیشروِ اقبال

عبد الحق

یہ نہ تو تقابل ہے اور نہ توازن۔ دو ذولسان سحر ساز شاعروں کے مخصوص ذہنی و فکری اور مشترک تفاعل کی تفہیم ہے اور تعبیر۔ بلکہ سلسلۂ فکرِ انسانی کی بوالعجبی کا ایک عاجزانہ مطالعہ پیشِ نظر ہے۔ جس میں چراغ سے چراغ جلنے کی روایت کا ایک پرتو نظر آئے گا۔ ایک ناقد نے لکھا کہ اگر سرسید نہ ہوتے تو فارسی زبان میں خودی کا فلسفہ نازل نہ ہوتا۔ دوسرے ناقد کا قول ہے کہ اگر حالی نہ ہوتے تو اقبال کی شاعری وجود میں نہ آتی۔ ایک تیسرا قول سر عبدالقادر کا ہے:

> "اگر میں تناسخ کا قائل ہوتا تو ضرور کہتا کہ مرزا اسد اللہ غالب کی روح نے اقبال کے جسدِ خاکی میں دوبارہ جنم لیا۔"

قیاسات جو بھی ہوں۔ غالب و اقبال کے مابین کچھ مشترک ابعاد ضرور ہیں، جن پر ناقدین نے ذکرِ کثیر سے کام لیا ہے۔ میری رائے میں اقبال (حالی کے بعد) پہلے شخص ہیں جنھوں نے غالب شناسی کو مہمیز کیا۔ ان کو انتقادِ غالب میں بھی تقدیم حاصل ہے اور غالب کی عظمتوں کے اعتراف میں سب پر سبقت بھی۔ ادعایت پر محمول نہ کیا جائے تو کہوں کہ اقبال پہلے شخص ہیں جنھوں نے غالب شناسی میں وہ پیغمبرانہ اظہار و انکشاف کیا جس کی سرحدوں کو آج تک نقد و تخلیق کا کوئی مردِ میدان مَس نہ کر سکا۔

غالب واقبال کی عظمت کے اقرار و اعتراف میں کوئی اختلاف نہیں ہے۔ انکار تو کجا اشتباہ کی بھی گنجائش نہیں ہے۔ ان کی عظمت لازوال شہرت رکھتی ہے۔ دونوں نے بظاہر اپنے کو فرد اکے فن کار کی صورت میں پیش کیا اور اس پر اصرار بھی کرتے رہے مگر واقعہ یہ ہے کہ دونوں نے زمان و مکان کے فصلین کو مسخر کرلیا ہے اور ان سے ماورا ہیں۔ انھوں نے ہمارے شعر و ثقافت کو آفاقی اساس بخشا ہے۔ ہمیں دنیا کی بڑی تخلیقات کے روبرو اس شان سے لا کھڑا کیا کہ آنکھوں کو خیرگی نہیں ہوتی اور نہ شرمساری بلکہ ایک تفاخر کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہی نہیں بہ قول پروفیسر رشید احمد صدیقی ان کی وجہ سے بارگاہِ ایزد میں بھی ہماری توقیر میں اضافہ ہوگا۔

میں عالمی ادب سے زیادہ واقف نہیں لیکن گوشۂ دل میں یہ گمان ضرور گزرتا ہے کہ کیا ان دونوں کی موجودگی ایک عجوبہ نہیں ہے؟ اردو، دنیا کی کمسن زبانوں میں سے ہے۔ اس کی کم عمری اور کم مائگی کو دیکھیے۔ دوسری طرف عالمی میزان پر دو بڑے فن کاروں کے وزن و وقار کا اعتراف کیا دنیائے تخلیق کا معجزہ نہیں ہے؟ شاید ہی کسی ادب کو یہ منزلت میسر ہو۔ یہ مغلوں کی دین ہو یا مغربیوں کا فیضان۔ سرزمینِ ہند کی تاب کار زرخیزی کا یہ تخلیقی استعجاب فکر طلب ضرور ہے۔

بہ ظاہر یہ دونوں دو دار الخلافہ کے باشندے ہیں مگر بیسوں سلاطین و سلطنت سے سیراب ہیں۔ تحریری حوالوں میں یہ کثرت آرائی موجود ہے کہ دجلہ و دینوب و نیل ان کی زد میں ہے۔ یہی نہیں آفاق بھی اپنی ممکنہ جہات کے ساتھ ان میں گم ہے۔ وسعتِ نظر کی پہنائی میں ارض و سما کی دنیا محدود نظر آتی ہے۔ شاید اسی باعث دونوں جہانِ تازہ کی تعمیر میں سرگرداں ہیں۔ اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کی اضطراری آرزو میں سرشار دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی وسعت طلبی گمان آباد ہستی اور آفاقی حصار کیا عرش سے بھی پرے لے جاتی ہے۔ یہ تصور بایدو شاید کہیں نظر آئے۔ یہ تصورات اس تہذیب کے طفیل ہیں جو زمان و مکان کی ابدیت سے مستعار ہیں اور لامتناہی تسلسل کا نظری و فکری نکتہ فراہم کرتے ہیں، اسی لیے تخلیقی فعالیت کا سرچشمہ حسن آفرینی کے مرقعے تیار کرتا ہے جو ابدیت کی حدوں کو چھوتا ہے۔ اس عمل میں مرکزی محور ابن آدم کا ہے جو اپنی حدود میں خلق

کی صفات رکھتا ہے۔ اس شرف میں کوئی دوسرا اس کا شریک نہیں ہے۔ دونوں کی آفاقی برنائی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے فکر و اذکار میں انسان کو بڑی بزرگی حاصل ہے۔ کائنات اور انسان کا یہ بسیط تصور دونوں کو مشترک اقدار سے منسلک کرتا ہے، محکومی کی پراگندہ فضا اور مغلوب قوم کی نفسیات میں اس بے کراں وسعت کی ترغیب ایک مستحسن فکری اقدام تھا، جس کے نقیب غالب بھی تھے اور اقبال بھی۔ جسمانی اور جغرافیائی حدبندیوں سے مفر نہ ملنے کی صورت میں تمناؤں کی کھلی فضا میں دو سانس کی سیر بھی جنھیں نایاب تھی۔ دونوں آزادی اور آرزومندی کے خواہاں تھے۔ غالب کی فضائے بسیط کا تخیلی تصور اقبال کے لیے بڑی کشش رکھتا ہے۔ ہر آن شانِ وجود کی صدا سے اقبال مضطرب ہیں۔ اس شش جہات کی دنیا کو واہمہ قرار دیتے ہیں اور اس کی تخلیق وہ خود کرنا چاہتے ہیں۔ 'جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود' پر ان کا ایقان ہے۔

اس موضوع کو دوسرے رُخ سے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اقبال غالب کے ذہنی اُفق سے کہیں آگے ہیں۔ ان کی انفرادی تخلیقی توانائی کے علاوہ ان کا مطالعہ، معاصر فکری رویے، ملکی اور بین الاقوامی سیاست کی کشاکش کی وجہ سے یہ سبقت ایک فطری فیض ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اقبال نے غالب کی عظمت کو تسلیم کرنے میں بخل نہیں برتا نہ ہی کسی تامل سے کام لیا۔ اقبال نے تو غالب سے بہت کم رُتبے کے شعرا سے اپنے عجز و نیاز کا اظہار کیا ہے۔

مجنوں گورکھپوری کے حوالے سے یہ کہنے میں عار نہیں کہ اقبال نے مولانا رومی سے جس نیازمندی کا اظہار کیا ہے وہ بے جا عقیدت کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس سے اقبال کی مفکرانہ حیثیت کو نقصان بھی پہنچا ہے۔ ان مباحث سے قطع نظر اقبال کی علمی دیانت داری دیکھیے کہ وہ اپنے تصورات کو دوسروں سے بھی منسوب کرتے ہیں۔ اس نسبت میں ان کے قلب و نظر کی فراخی بھی شامل ہے۔ اس نوع کا اظہار اقبال ہی کر سکتے تھے۔

خرد افزود مرا درسِ حکیمانہ فرنگ
سینہ افروخت مرا صحبتِ صاحب نظراں

غالب نے بھی کما حقہٗ اعتراف کیا ہے۔ ہاں کہیں کہیں ان کی شوخی نے عجب لطف دیا ہے۔ سرقے و توارد کے اتہام کو جس خوبصورتی سے غالب نے نبھایا ہے وہ صرف غالب کو ہی

زیب دیتا ہے:

گماں مبر کہ تو ار دیقیں شناس کہ درز

متاعِ من بہ نہاں خانۂ ازل بردست

مگر غالب نے صدق دل سے اپنے اکتساب اور عجز دونوں کا برملا اظہار بھی کیا ہے:

نگویم تازہ دارم شیوۂ جادوبیاناں را

دلے در خویش بینم کار گر جادوئے آناں را

اقبال کی طرح غالب نے بھی ظہوری، نظیری، عرفی، بیدل کی حکیمانہ بصیرتوں اور فنی کمالات کو تسلیم کیا ہے۔ ہوتا بھی ہے کہ فکرِ انسانی کا یہی تسلسل ہے جو فکر و نظر کو آگے کی طرف جولاں رکھتا ہے اور ماضی کے احوال و افکار سے سیرابی بھی حاصل کرتا رہتا ہے فکر نہ جامد ہے اور نہ فن۔ دونوں رواں دواں رہتے ہیں۔ اسی سے اکتسابات کا عمل نئے تخلیقی اسلوب اختیار کرتا رہتا ہے۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ اقبال کی رہبری غالب کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں کر سکتا تھا۔ وہ جن تصوّرات کے حامل تھے اور ان کے لیے اظہار کا جو پیرایۂ بیان درکار تھا غالب ہی کفالت کر سکتے تھے۔ اسی لیے غالب سے استفادے کے علاوہ اُردو کے دوسرے شعراء کا حوالہ یا اخذ و استنباط کا اشارہ نہیں ملتا۔ یہ نکتہ بھی ذہن میں رکھیے کہ فکر و نظر کے عمیق عنوانات کے ابلاغ کے لیے میر امن، میر تقی میر، انشا ذوق اور دماغ کی زبان ساتھ نہیں دے سکتی۔ لفظ و معنی کی ایک دوسری دنیا کی ضرورت نے غالب کو مجبور کیا کہ وہ روشِ عام سے ہٹ کر بیدل کی پیچیدہ گوئی میں پناہ لیں۔ لفظیات کی یہ تراشیدگی اور مفہوم کی گراں باری سے آہنگ کو متحمل کرنا معمولی ذہن کا کام نہ تھا۔ چنانچہ خود غالب کو احساس تھا کہ خیالات کے تلاطم کے لیے الفاظ کا جامہ تنگ نظر آتا ہے۔

کروں خوانِ گفتگو پر دل و جاں کی میہمانی

اقبال کے مشاہدے میں ترسیل کی یہ ناکامی کبھی کبھی نالۂ دلدوز بن کر نمایاں ہوتی ہے:

حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ — حقیقت ہے آئینہ گفتار زنگ

فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس — مگر تابِ گفتار رکھتی ہے بس

یا اس سے زیادہ بلیغ اور بے کسی کا اظہار اس شعر میں ہے:

در حرف نمی گنجد ایں معنیٔ بپیچیدہ
یک لحظہ بدل درشو شاید تو درای

لفظ و معانی کے اس رشتے کو نظر میں رکھیں تو غالب و اقبال کے اسالیب کا تنوع اور دیرپا تاثر ذہن نشین ہو سکے گا۔ دونوں کو ایک نئی زبان، نیا آہنگ اور نیا شعری سانچہ ڈھالنا پڑا۔ جس میں لفظوں کے معانی میں وسعت کے ساتھ پگھلنے کی کیفیت عام ہے۔ دونوں فن کار فکر کے ابلاغ میں کامیاب ہیں۔ اس کا سبب بھی آپ کے سامنے ہے۔ یہ محض حادثہ نہیں ہے بلکہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ دونوں ذولسان شاعر ہیں اور زبانوں پر یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ دونوں نے یہ میزانِ تخلیق بھی قائم کیا ہے کہ اُردو میں اسی ادیب کو عظمت ملے گی جو فارسی و عربی زبانوں کا مزاج داں ہوگا۔ یہ وہ پیمانہ ہے جس پر فن کی بقا کا انحصار ہوگا۔ غالباً یہی اسباب ہیں جو اقبال کو غالب سے قریب کرتے ہیں۔ غالب طرزِ بیدل کے دلدادہ ہیں۔ اُردو میں میر تک ان کی رسائی ناسخ کے توسط سے ہے۔ یہ بھی بلاوجہ نہیں ہے۔ بیدل کے بعد کون ہے جو غالب کے مزاج کو راس آتا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بیدل اقبال کو بھی بہت پسند ہیں۔ حد یہ ہے کہ بیدل کا ابہام بھی اقبال کو عزیز ہے۔ اور وہ شاعری میں ابہام کی اہمیت کو ایک امرِ واقعہ تصور کرتے ہیں۔ کیا یہ ادبی تخلیق کا اعجاز نہیں ہے کہ تفکر اور طرزِ اظہار کی اتنی قربت کے باوجود اقبال نے اپنا الگ مقام پیدا کیا اور غالب سے آگے گامزن ہوئے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو وہ اپنی ندرتِ فکر و اسلوب کا سفینہ ڈبو چکا ہوتا۔ اس کی حیثیت نقشِ کفِ پا کی بھی نہ ہوتی۔ دنیائے ادب میں متعدد فن کار اس سانحے کے شکار ہو کر گمنامی کے قعر میں گرے اور جانبر نہ ہو سکے۔ میرے نزدیک اقبال کی آفاقیت اور عظمت کی یہ بڑی کرشمہ سازی ہے جسے بغیر حجّت و براہین کے تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ متنوع اور متضاد افکار کے ساتھ مختلف اسالیب کی آمیزش سے اقبال کے فکر و اظہار کی ساخت ہوتی ہے۔ یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ دوسرے افراد و اسالیب کے برعکس مرشد روشن ضمیر یعنی مولانا روم اور غالب سے اقبال کی والہانہ شیفتگی کا سلسلہ ہر دَور میں قائم رہتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ اقبال کی فکر کے مختلف ادوار ہیں اور وہ بہتر سے بہتر صورت گری کے لیے ہمیشہ آگے بڑھتے رہے۔ خیالات سے ترکِ تعلق بھی کرتے رہے اور رجوع بھی۔ نت نئے مشاہدے اور ان کے عواقب بھی انھیں مجبور کرتے

رہے کہ وہ فکرِ فروزاں کی تکمیل کے لیے تلاش جاری رکھیں۔ شاعری یا فکر کا ابتدائی دور دیکھیں آپ باور کریں گے کہ غالب سے اقبال کی ذہنی مناسبت کتنی معنی آفریں ہے۔ آغازِ شاعری سے لے کر پایانِ عمر تک غالب سے ان کی عقیدت قائم رہتی ہے۔ اسے آپ معمولی بات نہ سمجھیں۔ اقبالیات کے مطالعے میں اس ارتباط کی بڑی اہمیت ہے۔ اقبال اُنیسویں صدی کی آخری دہائی میں فکرِ سخن کی طرف مائل ہوتے ہیں۔

سنہ ۱۹۰۰ء کی ایک مشہور نظم "ابرِ گہربار" ہے۔ حضور سیّدِ کونین کی شان میں یہ نظم ایک فریادِ اُمت کے نام سے منسوب ہے۔

تیری اُلفت کی اگر ہو نہ حرارت دل میں

آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

بحر و قافیے کے علاوہ کئی مفاہیم کے ساتھ اس بند کی لفظیات میں غالب کی آوازِ بازگشت سنائی دیتی ہے۔ شہادت گہ (قتل گہ) آساں، برقِ نگہ (تقاضای نگہ) شوق (دیوانگیِ شوق) قصر (کاشانہ) نظارۂ رخسار (عید نظارہ) ویراں (خرابی) حیراں (حیراں) چلمن (جلوہ) کے علاوہ ذرا مصرعوں کو ملاحظہ فرمایئے:

لطف دیتا ہے مجھے مٹ کے تری الفت میں

(لے گئی خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط)

کبھی چلمن کو اُٹھانا کبھی پنہاں ہونا

(آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا)

اس سے آپ کو اندازہ ہوگا کہ اقبال کی یہ پسندیدگی بلا سبب نہیں ہے۔ اقبال کی دوسری نظم "جوشمع" کے عنوان سے دسمبر ۱۹۰۲ء میں مخزن میں شائع ہوئی تھی پہلے ہی بند کا ٹیپ کا شعر ہے جو بعد میں بانگِ درا کی ترتیب کے وقت حذف کر دیا گیا۔

از مہر تا بہ ذرّہ دل و دل ہے آئینہ

طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

۱۹۰۱ء کی ان کی یادگارِ زمانہ، غالبیات میں سب سے مہتم بالشان خراجِ عقیدت سے معمور اور غالب

شناسی میں سنگ میل کی حیثیت رکھنے والی نظم "مرزا غالب" ہے جس کے پہلے ہی بند میں دیوانِ
غالب کا پہلا شعر ٹیپ کا بند تھا جو بعد میں شامل نہ ہو سکا۔

ہماری ادبی تاریخ میں دو اساتذہ کے اسمائے گرامی شاگردوں کی ذہنی تربیت اور
فکری تشکیل میں بے نظیر ہیں۔ مولانا فاروق کو مولانا شبلی کی نشوونما میں اور مولانا سید میر حسن کو اقبال کی
تربیت میں بڑا دخل ہے۔ اقبال نے بھی کھلے دل سے اعتراف کیا ہے:

وہ شمع بارگاہِ خاندانِ مرتضوی
رہے گا مثل حرم جس کا آستاں مجکو
نفس سے جس کے کھلی میری آرزو کی کلی
بنایا جس کی مروّت نے نکتہ داں مجکو

مولانا سید میر حسن تبحرِ علمی کے ساتھ ادبیات سے شغف رکھتے تھے اور تخلیقی ہنرمندی
کے رمز شناس بھی تھے۔ ساتھ ہی افکار و نظریات کے مختلف دبستانوں پر گہری نظر کے مالک
تھے۔ اقبال نے لکھا ہے کہ وہ مسائلِ دقیقہ یا فلسفے کی مہمات پر جب اُلجھتے تو سیالکوٹ آکر مولانا
سے رجوع کرتے اور مولانا سے ہی ان کی تشفی ہوتی۔ ان امور سے قطع نظر مولانا بے حد روشن خیال اور
وسیع المشرب بھی تھے۔ اندازہ لگائیے کہ پنجاب کے علما مل جل کر سرسید احمد خاں اور ان کی
تحریک کی مخالفت پر آمادۂ پیکار تھے۔ مگر مولانا سید میر حسن سرسید کے مدّاحوں اور میزبانوں میں
تھے۔ وہ سرسید کے ساتھ علی گڑھ کے لیے چندہ بھی فراہم کرتے۔ سرسید کے استقبال میں انھوں
نے ایک عربی قصیدہ بھی لکھا تھا۔ مکاتیب سرسید کے مطالعے سے بھی اس تعلق سے بڑی روشنی
پڑتی ہے۔ اقبال علی گڑھ تحریک سے مولانا کے توسط سے روشناس ہوئے۔ اس کا قوی امکان ہے
کہ غالب سے پسندیدگی کی ایک وجہ مولانا کی ذات بھی ہو سکتی ہے۔ سرسید تو غالب کے نیازمندوں
میں ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ سرسید کی تاریخی ترتیب کو غالب نے استحسان کی نظر سے نہیں دیکھا
اور تقریظ میں ماضی پرستی کو فعل عبث قرار دیا۔

مردہ پرور دن مبارک کار نیست

ماضی بہ عنوانِ دیگر تقلید پرستی ہے۔ جو غالب کی اجتہاد پسند طبیعت کے منافی ہے۔

چہ خوش بودے اگر مردِ نکویے
زپا بندِ ستاں آزاد رفتے
اگر تقلید بودے شیوۂ خوب
پیمبر ہم رہِ اجداد رفتے

با من میاویز اے پدر فرزند آدم رانگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اقبال تو خودکشی کو تقلید پر ترجیح دیتے ہیں :

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی
رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے

مگر اقبال کی صمیمیت اور اعتدال پسندی نے اسے مخصوص نظامِ فکر سے مربوط کیا ہے :

زاجتہادِ عالمانِ کم نظر
اقتدا بر رفتگاں محفوظ تر

میرا قیاس ہے کہ مولانا میر حسن نے تخلیقی تربیت میں اقبال کو مطالعۂ غالب کی تحریک دلائی ہو۔

یہ بھی امکان ہے کہ مولانا گرامی نے مزید مہمیز کیا ہو۔ ان قیاسات سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۹۷ء سے ۱۹۰۱ء تک کا تین سال یا چار سال کا درمیانی وقفہ غالب شناسی کا نقطۂ آغاز ہے۔ وہ ابتدا جو اپنے بطن میں بلندی کی معراج رکھتی ہے۔ یادگارِ غالب ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی اور اقبال کی نظم "مرزا غالب" مخزن ستمبر ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی۔ اگر "مرثیۂ غالب" کو نظرانداز کردیں تو اقبال کی یہ نظم کسی بڑے شاعر کا پہلا خراجِ عقیدت ہے۔ جو غالب کے فکر و فن کو نئی معنویت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس نظم میں پانچ بند تھے۔ بانگِ درا کی ترتیب کے وقت دوسرا بند حذف کردیا گیا اور ایک نیا بند لکھ کر شامل کیا گیا۔ حذف شدہ بند کے اشعار قابلِ ذکر ہیں :

معجزِ کلکِ تصور ہے و یا دیواں ہے یہ | یا کوئی تفسیرِ رمزِ فطرتِ انساں ہے یہ
نازشِ موسیٰ کلامیٔ ہائے ہندوستاں ہے یہ | نورِ معنی سے دل افروزِ سخنداناں ہے یہ

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس نظم میں اقبال نے چار نکتوں پر خاص توجہ دی ہے۔ غالب کا تفکر یا تخیل اور اس کی عظمت پر اظہار اور اقرار ملتا ہے جیسے فکرِ انساں، مرغِ تخیل، فردوسِ تخیل، کشتِ فکر، رفعتِ پرواز، فکرِ کامل وغیرہ۔

دوسرا پہلو غالب کی اندروں بینی ہے جو پردۂ وجود کو چیر کر اسرارِ حیات کا انکشاف کرتی ہے۔ جیسے روح، پنہاں، مستور، مضمر، اعجاز، دل افروز، نورِ معنی، رمزِ فطرت، سودائی دل، محوِ حیرت، نگاہِ نکتہ بیں، ذرّے ذرّے میں خوابیدہ شمس و قمر، خاک میں پوشیدہ لاکھوں گہر، دفنِ فخرِ روزگار کے استعاروں اور کنایوں میں بیان کیا گیا ہے۔

تیسرا نکتہ وہ ثقافتی روح ہے جس کی ترجمانی میں کلامِ غالب وقف ہے جسے نظر انداز کر کے نہ تو اس تخلیق کو سمجھنا ممکن اور نہ تخلیق کار کو۔

نازشِ موسیٰ کلامیٔ ہائے ہندوستاں ہے یہ، خندہ زن ہے غنچۂ دلّی گلِ شیراز پر، اجڑی ہوئی دلّی میں آرامیدہ، کیا ہو گئی ہندوستاں کی سرزمیں، جہاں آباد گہوارۂ علم و ہنر، سراپا خاموش تیرے بام و در، ذرّے ذرّے میں ترے خوابیدہ ہیں شمس و قمر، پوشیدہ ہیں تیری خاک میں لاکھوں گہر، دفن تجھ میں ہے فخرِ روزگار، جو آب دار موتی کی مانند ہے۔

حیرت ہوتی ہے کہ غالب پر سب سے اچھی کتاب یادگارِ غالب سمجھی جاتی ہے اور سچائی بھی یہی ہے۔ مگر حالی نے فکر کی عظمت، تفکر، تخیل کی بلند پروازی، فکرِ کامل، فردوسِ تخیل مختصراً غالب کی عظمتِ فکر اور تخیل کی بلند پروازی کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ہاں نادر خیال، نیا خیال، اچھوتا خیال جیسے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ یہ اقبال اور صرف اقبال ہیں جنھوں نے پہلی بار غالب کے فکری ارتفاع پر توجہ دلائی ہے۔ اسی طرح اقبال نے غالب کی نگاہِ نکتہ بیں، تعبیرِ رمزِ فطرت انساں، فن کی معجز نمائی، شوخیٔ تحریر میں رمزِ حیات کی پنہائی کا بھی ذکر نہیں ملتا۔ تیسرا پہلو

بھی اقبال کا اختراعی اظہار ہے۔ یعنی فن اور فن کار کو ثقافت کے آئینہ خانے میں دیکھنے یا
پرکھنے پر اصرار اقبال کی انتقادی بصیرت کی شناخت ہے۔ 'خندہ زن ہے غنچۂ دلی گلِ شیراز پر'
گلِ شیراز کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے سعدی، حافظ اور عرفی کا نام لیا ہے اور عرفی کی
نشان دہی کی ہے جسے آج کے نظریہ ساز ناقد برتنے پر مجبور ہو رہے ہیں۔

اس نظم میں پیش کیا گیا آخری نکتہ ہمارے نزدیک بہت اہم ہے اور دوررس امکانات
کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ خود اقبال کی نکتہ رس طبیعت کا ادراک ہوتا ہے۔ غالب کو اب تک فارسی
شعرا کا ہمدوش بتایا گیا تھا مگر اقبال نے گلشنِ دیار میں خوابیدہ گوئٹے کا ہمنشین قرار دے کر
غالب کو آفاقی حدود تک لے جانے میں سبقت لی ہے۔ یہ بات اقبال سے پہلے نہ حالی کی زبان سے
سنی گئی اور نہ بعد کے زمانۂ قریب میں۔ اقبال کا یہ قول ان کی شعوری اور سمجھی ہوئی سچائی ہے او
روشن دلیل بھی ہے جس کا سہارا لے کر ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے ایوانِ تنقید کا بلند مینار تعمیر کی
اور غالب کو مفکرینِ مغرب کے روبرو بٹھایا۔ میں سمجھتا تھا کہ شاید ۱۹۲۴ء میں ترتیبِ تو
وقت نظم میں اس شعر کا اضافہ کیا گیا ہو۔ مگر ایسا نہیں ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اقبال ۱۹۰۱ء می
گوئٹے سے واقف تھے اور غالب کو گوئٹے کا ہمنوا سمجھتے تھے۔ اُردو میں یہ پہلی آواز تھی اور بہ
تقابل۔ یوں بھی اقبال کو بہت سی اوّلیات حاصل ہیں۔ ان میں یہ بھی اہم ہے۔

یہ امر بھی ملحوظِ خاطر رہے کہ ڈاکٹر بجنوری ایک جواں سال، نئی تعلیم سے بہرہ مند ا
بہت باصلاحیت انسان تھے۔ اقبال سے ان کے مراسم اور ذہنی تعلق کی بنا پر یہ کہنا منا
ہوگا کہ اقبال کے خیالات سے وہ اچھی طرح واقف تھے۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے "اسرار و رمو
پر انگریزی میں مضامین لکھے۔ وہی ڈاکٹر بجنوری ہیں جنھوں نے ۱۹۱۸ء میں محاسن کلام غالب لکھ
غالب شناسی میں ولولۂ تازہ پیدا کیا۔ میرا معروضہ یہ ہے کہ حالی اور بجنوری کے درمیان اقبا
ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر حالی کے بعد اقبال نے غالب شناسی کی راہ
کشادہ کیں یا تحریک پیدا کی۔ یا توجہ دلائی۔ ان کی مفکرانہ اور شاعرانہ حیثیت مسلم ہے۔ مگر غالب
شناسی کی تاریخ میں ایک اوّل مقام بھی رکھتے ہیں۔ اس بات پر خندہ زن یا متحیر ہونے کی
ضرورت نہیں ہے اور میرے نزدیک اقبال سے بڑھ کر نہ کوئی غالب شناس ہوا اور نہ ہی غال

کی صحیح منزلت سے آگاہ ہوسکا۔ اقبال کو قدرت نے وجدانی فکر ودیعت کی تھی اور بڑی فیاضی کے ساتھ بخشی ہوئی اس دولتِ بیدار کو اقبال بروئے کار بھی لائے۔ اقبال ہر دَور میں غالب سے قریب تر ہوتے گئے اور اس مقام تک لے گئے جہاں دوسرے ناقدین گزر بھی نہ سکے۔ بانگِ درا کے ابتدائی دور کی ہی نظم "داغ" ہے۔ نظم کا پہلا ہی مصرع عظمتِ غالب کے اعتراف میں ہے۔

عظمتِ غالب ہے اک مدّت سے پیوندِ زمیں

اس نظم کے چند اشعار متروک قرار دیے گئے جن میں یہ شعر بھی زد میں آگیا۔

جوہرِ نرگس نوائی پا چکا جس دم کمال
پھر نہ ہو سکتی تھی ممکن میر و مرزا کی مثال

یہ نظم ۱۹۰۵ء میں شائع ہوئی۔ وہ ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک یورپ میں قیام پذیر تھے اور گہرے مطالعے میں منہمک گوئٹے کو بالاستیعاب پڑھا اور تقابل و تفکر کا سلسلہ جاری رہا۔ واپسی کے بعد بھی وہ گوئٹے کے مزار کی زیارت کا ارمان رکھتے تھے۔ ۱۹۱۴ء کے ایک خط میں مس ویگے ناسٹ کو لکھا ہے کہ اگر یورپ آیا تو اس عظیم فن کار گوئٹے کے مزارِ مقدس کی زیارت کو جاؤں گا۔

اقبال کے فکری سفر کی دلچسپ داستان کے سنجیدہ مطالعے میں ان کی شاعری، خطوط، مضامین، خطبات، ملفوظات کے ساتھ ان کی مختصر ڈائری کے مندرجات پر توجہ بہت ضروری ہے۔ اس میں قلب و نظر کی بعض ایسی کیفیات کا ذکر ہے جو دوسری تحریروں میں ناپید ہیں۔ یہ ۱۹۱۰ء کے چند ماہ میں لکھی گئی تحریروں کے شذرات ہیں جنھیں Stray Reflection کے نام سے ۱۹۶۵ء میں جاوید اقبال نے شائع کیا تھا۔ اس ڈائری یا نوٹ بک میں غالب کے بارے میں پیغمبرانہ پیشین گوئی بھی ہے۔ جو زمانہ مابعد میں حرف بحرف صحیح ثابت ہوئی۔ ۱۲۵ عنوانات میں سے صرف دو پر اکتفا کروں گا جن میں غالب کے عبقری ذہن اور اس کے اثرات کا ذکر ہے۔ اقبال کو یقین ہے کہ غالب کا اثر و نفوذ زمانے کے ساتھ بڑھتا جائے گا۔

شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن

Ghalib

As far as I can see Mirza Ghalib-the

Persian Poet-is probably the only permanent contribution that we - Indian Muslims Have made to the general Muslim literature. Indeed he is one of those poets whose imagination and intellect place them above narrow limitations of creed and nationality. His recognition is yet to come.

دوسرا عنوان

ہیگل، گوئٹے، غالب، بیدل اور ورڈز ورتھ۔

مجھے اعتراف ہے کہ میں نے ہیگل، گوئٹے، غالب، بیدل اور ورڈز ورتھ سے بہت کچھ لیا ہے۔ اول الذکر دونوں شاعروں نے اشیاء کے اندرون تک پہنچنے میں میری رہبری کی۔ تیسرے اور چوتھے (غالب و بیدل) نے مجھے یہ سکھایا کہ شاعری کے غیر ملکی تصورات کو جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ و اظہار میں کیسے مشرقیت کو برقرار رکھا جا سکتا ہے اور موخر الذکر نے میری طالب علمی کے زمانے میں مجھے دہریت سے بچالیا۔

اقبال کے ان تصورات کی روشنی میں غالب پر انتقادی نظر ڈالنے سے پہلے ہماری ذمے داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ تفہیم غالب کا مسئلہ بہت ہی پیچیدہ اور پُرخطر ہے۔ مطالعے و مشاہدے کی بے پایانی کے ساتھ ادب و دانش اور اسالیب و افکار کے سیل سے سروکار پڑتا ہے۔ تب ہی شاید گوہر مُرادیا شاہدِ معنی ہاتھ آئے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اقبال کے یہ فکری ارتعاشات منظرِ عام پر آئے اور عوام و خواص نے استفادہ کیا۔ ظاہر ہے کہ اس ڈائری کی اشاعت بہت بعد کی ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ اقبال کے خیالات سے روشناسی ہوتی ہو۔ کم سے کم ۱۹۲۸ء کی یہ تقریظ جو مرقع غالب میں موجود ہے۔ ڈائری کے کئی بنیادی خیالات اس تقریظ میں موجود ہیں:

The spiritual health of a people largely depends on the kind of inspiration which their poets and artists receive. But inspiration is not a matter

of choice. It is a gift the character of which can not be critically judged by the recepient before accepting it. It comes to the individual unsolicited and only to socialise itself.

The artist who is a blessing to mankind defies life. He is an associate of God and feels the contact of Time and Eternity in his soul.

اس تحریر کا سیاق غالب کا کلام اور فن مصوّری کا انطباق ہے۔ نیز شاعری اور پیامبری کے مقصدِ جلیل کا فکری ارتباط بھی ہے۔ فن جو الہام کی علوئیت سے ہمکنار ہوتا ہے جاوداں نقش چھوڑتا ہے۔ غالب کا فن بھی دائمی اقدار سے دوام حاصل کرتا ہے۔ یہ اقدار الہامی انعام سے منزہ ہوتے ہیں اور بنی نوع انسان کو غیر معمولی انبساط بخشتے ہیں۔ اسی انبساط پر ثقافت کا مدار قائم ہوتا ہے۔

اقبال کی مشہور تخلیق جاوید نامہ اسی دَور کی زندہ جاوید یادگار ہے جس میں مقاماتِ قدس کے ساتھ عظیم انسانوں کی پاکیزہ ارواح کے احوال بھی قلمبند کیے گئے ہیں۔ فلکِ مشتری کی سیر، ارواحِ جلیلہ کی ملاقات سے شروع ہوتی ہے جس میں حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ شامل ہیں۔ یہ خلدِ آشیاں اور سیرِ جاوداں کے مالک ہیں۔ نوائے حلاج کے بعد نوائے غالب خود انھی کی مشہور اور پُرشور انقلابی آواز سے شروع ہوتی ہے۔

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

غالب کی یہ ملکوتی آواز اقبال کو بہت پسند ہے۔ انقلاب و احتجاج کا زلزلہ خیز نعرہ ان کی اپنی آواز بن جاتی ہے۔ اس غزل کے بعد عالمِ ارواح میں اقبال و غالب کا مکالمہ شروع ہوتا ہے جو استفہام و استفسار کی صورت میں ہے۔ اقبال غالب سے خود انھی کے شعر کا مطلب دریافت کرتے ہیں۔

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ چیست؛

چھ اشعار پر مشتمل غالب کا جواب نظر افروز اور توجہ طلب ہے۔ ماحصل یہ ہے

تو ندانی ایں مقامِ رنگ و بوست
قسمتِ ہر دل بقدرِ ہائے و ہوست

یا برنگ آیا بہ بیرنگی گذر
تا نشانے گیری از سوزِ جگر

زندہ رود کا اب دوسرا سوال ہے جس نے غالب کے معتقدات کو متزلزل کیا اور نبوت کے سلسلے میں امتناعِ نظر کے قضیے میں کھڑا کر دیا:

صد جہاں پیدا دریں نیلی فضا ست
ہر جہاں را اولیا و انبیا است

غالب — نیک بنگر اندریں بود و نبود
پے بہ پے آید جہانہا در وجود
ہر کجا ہنگامۂ عالم بود
رحمتہ للعالمینؐ ہم بود

تیسرا سوال — فاش تر گو ز انکہ فہمم نارسا ست

غالب — ایں سخن را فاش تر گفتن خطا است

اقبال — گفتگوئے اہلِ دل بے حاصل است؛

غالب — نکتہ را بر لب رسیدن مشکل است

زندہ رود — تو سراپا آتش از سوزِ طلب
بر سخن غالب نیائی اے عجب؛

غالب — خلق و تقدیر و ہدایت ابتدا است
رحمتہ للعالمینی انتہا است

زندہ رود ـــــ من ندیدم چہرۂ معنی ہنوز
آتشے داری اگر مارا بسوز

غالب ـــــ اے چو من بینندۂ اسرارِ شعر
ایں سخن افزوں تر است از تارِ شعر
شاعراں بزمِ سخن آراستند
ایں کلیماں بے یدِ بیضا ستند
آنچہ تو از من بخواہی کافری است
کافری کو ماورائے شاعری است

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ اقبال کی نظر میں غالب کا مقام صرف شاعر یا فن کار کا نہیں ہے بلکہ ایک فکر ساز اور نکتہ رس مردِ قلندر کا ہے جس کی کارگہِ فکر میں قوموں کی تقدیر کے ماہ و انجم تخلیق پاتے ہیں۔ کیا کسی ناقد کی نظر اس بازیافت کی متحمل ہو سکی؟ یا کسی شارح نے قارئینِ غالب کو یہ پرواز دی یا کسی شاعر نے پیکرِ غالب میں یہ رنگ اور نقش و نگار محسوس کیا۔ تفہیمِ غالب کے لیے ایک دانائے راز کی ضرورت ہے جو فلسفہ و فکر کے ساتھ شعر و نغمہ کا رمز شناس ہو اور تخلیق کے پُراسرار اعجاز کا امین بھی ہو۔ غالب نے مطالبہ کیا ہے :

دبیرم شاعرم رندم ندیم شیوہ ہا دارم

اب میں دورِ آخر کے کلام کی طرف آپ کا التفات چاہتا ہوں یعنی بالِ جبریل جو اقبال کے تفکر اور تخلیق کی سب سے پختہ پہچان ہے۔ کہیں کہیں سے غالب کی سایہ نشینی کی ایک جھلک پیش کرنے کی سعادت چاہتا ہوں۔ اقبال کی ایک نظم 'گدائی' ہے جو پیکر تراشی اور نغمگی کے جلو میں فکری اسالیب سے انتہائی پُرکشش ہو گئی ہے۔ اس کا مصرع ملاحظہ ہو :

اُس کے آبِ لالہ گوں کی خونِ دہقاں سے کشید

خونِ دہقاں کی ترکیب غالب کی دین ہے۔

برقِ خرمنِ راحت، خونِ گرمِ دہقاں ہے

ایک اور نادر ترکیب ملاحظہ فرمائیں۔ اقبال کا شعر ہے :

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بولہبی

غالب کی تلمیح دیکھیے —

دریں چمن گلِ بے خار کس نہ چید آرے
چراغِ مصطفویؐ با شرارِ بولہبی

اقبال کی شہرۂ آفاق انقلابی نظم "فرمانِ خدا فرشتوں سے" ہے جس کی تمثال اُردو کیا ہندوستانی کیا اور عالمی ادبیات کیا؛ بہ قول مجنوں گورکھ پوری' مارکس اور لینن بھی ایسا انقلاب آفریں نعرہ نہ دے سکے۔ یہ شعر آپ کے حافظے میں اچھی طرح محفوظ ہے:

حق را بسجودے صنماں را بطوافے
بہتر ہے چراغ حرم و دیر بجھا دو

غالب کا مشہور قول بھی آپ کی گرفت میں ہے:

زنہار ازاں قوم مباشی کہ فریدشند
حق را بسجودے و نبیؐ را بہ درودے

بسترِ مرگ پر لکھی جانے والی ارمغانِ حجاز کی آخری نظم سے پہلے کی نظم مولانا حسین احمد مدنی مرحوم کے نظریۂ وطنیت کی تردید میں ہے۔ نظم کا پہلا مصرع:

عجم ہنوز نہ داند رموزِ دیں ورنہ

کو پیشِ نظر رکھیں اور غالب کا یہ شعر بھی سامنے ہو تو ذہنی اشتراک اور تخلیقی اظہار کا بے مثل ارشاد خیال انگیزی کے لیے کافی ہے:

رموزِ دیں نشناسم دُرست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربی است

کیا غالب کا مصرع ثانی اقبال کے اس زبان زدِ عام مصرعے کی یاد نہیں دلاتا؟

نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری

"خضرِ راہ" کی ایک پسندیدہ تلمیح ہے:

اے کہ نشناسی خفی را از جلی ہشیار باش
اے گرفتارِ ابوبکرؓ و علیؓ ہشیار باش

غالب — سرِ حق کے بر تو گرود منجلی
اے گرفتار ابوبکرؓ و علیؓ

اخذ و استفادے کی ان متعدد مثالوں میں اقبال کے شعری اظہار کی نوع بنوع کیفیات ملتی ہیں ان کی موجودگی سے نمایاں ہے کہ غالب کے اثرات کو اقبال نے کس قدر جذب کیا ہے اور لاشعوری طور پر ان کے کلام میں ان کا در آنا ایک فطری تقاضا بن کر حرف وصوت میں نمایاں ہوتا ہے۔ کم سے کم اُردو کے منظر نامے میں ایسی مثال موجود نہیں ہے۔ میں نے جان بوجھ کر اور آپ حضرات کو صحیح مخاطب تسلیم کر کے صرف اُردو کلام سے مثالیں پیش کی ہیں، جب کہ ہم آپ تسلیم کرتے ہیں کہ دونوں کے فلسفہ وشعر کا ارتکاز اُردو میں نہیں فارسی میں ملتا ہے۔ فکر و فلسفہ ہو یا شعر و نغمہ ان کی ارتفاعی صورت اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ فارسی میں ہی جلوہ گر ہے۔ یہ صرف مذاقِ سخن نہیں تھا بلکہ آفاقی ضرورت تھی اور ثقافتی تقاضا۔ جادہ پیما، ذوقِ نظر، جگرتابِ حسنِ ازل، جولانگہ، تاب کار، رموزِ دیں، ستیزہ کار، سراپردہ، سینہ سوز، شاہدِ مضمون، شب زندہ دار، شب گیر، شرر فشاں، شوخیِ گفتار، عیارِ کامل، غوغائے رستاخیز، فروغ بادہ، فروغِ نظر، کارگہِ شیشہ گراں، کامۃ کرام، کافرِ عشق، گردشِ روزگار، گریبانِ مطلع، گہرہائے راز، چند چرخ کہن، لذتِ گفتار، شاخِ نبات، مرکزِ پرکار، مضرابِ نے، منت کشِ مئے شبانہ، مئے لعل فام، نفسِ آتشیں، نغمہ سنج، نوائے شوق، ولولۂ شوق، لالۂ خودرو، ہمدمِ دیرینہ، ہنگامۂ عالم۔

بادی النظر میں یہ ایک سرسری ترکیب شماری ہے۔ جن سے کلامِ اقبال کی شادابی اور شگفتگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ماضی کے فنی کمالات اور فکری بافت سے شاید ہی کوئی دوسرا فنکار اس حد تک مستفیض ہوا ہو۔ اور ان بافت کے سہارے اپنی انفرادی تخلیق کا ایسا پُرشکوہ قصر تعمیر کر سکا ہو کہ تمام تخلیقات نگوں سار نظر آئیں۔ اقبال کے کلام کا جلال و جبروت اپنے قاری کو جس محویت سے دوچار کرتا ہے وہ ادبی تخلیق کا پُراسرار رمز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کی پرستش تو ہوئی مگر پیروی نہ ہو سکی۔

اقبال پر کی جانے والی سخت سے سخت معاندانہ تنقید بھی بے اثر ہو کر رہ گئی کیونکہ اقبال نے اپنے افکار کو بے پناہ جذبے کی گرمی سے ہم آمیز کیا ہے۔ اس تاب و تپش میں ہر شے پگھل جاتی ہے۔

اس باب میں آخری بات کی طرف آپ حضرات کا بطور خاص التفات چاہوں گا۔ اقبال کے مجموعہ ہائے کلام میں ہی نہیں بلکہ اُردو ادب میں ایسی شاہکار نظمیں میسّر نہیں ہیں۔ آپ چاہے پہلی حیثیت سے مسجد قرطبہ کو یاد کریں یا ساقی نامہ کو۔ اقبال کی تخلیقی جینیس اور صلاحیت کا اس سے بڑا ثبوت ہم فراہم نہیں کر سکتے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد جیسے سخت دار و گیر رکھنے والے نقّاد نے بھی "ساقی نامہ" کو سحر آفریں نظم قرار دیا ہے۔ ساقی نامہ ظہوری سے غالب تک محمد فقیہ درد مند سے اقبال تک "ساقی نامہ" کی ایک ادبی روایت رہی ہے۔ غالب کا ساقی نامہ اس روایت کی ایک کڑی ہے، اقبال نے بھی ساقی نامہ کی اسی بحر کا انتخاب کیا ہے۔ میں نفس موضوع پر گفتگو نہیں کرتا صرف شعری پیرایۂ اظہار پر آپ کی توجہ چاہوں گا۔ اقبال کے ساقی نامہ کا بے مثل بہاؤ اور روانی خود شعری تخلیق کا بیش بہا سرمایہ ہے۔ اس نظم کے لفظ لفظ سے فکر یا پیغام کا چشمہ اُبل رہا ہے۔ محسوس نہیں ہوتا کہ شعر و فلسفے میں کوئی مغائرت بھی ممکن ہے۔ ایسا امتزاج کہ خود تخلیق بھی اس بوالعجبی پر ناز کرے۔ لیکن کیا آپ کو یقین آئے گا کہ اقبال کا غالب سے استفادہ کن حدود تک لمسِ تحریز بخشتا ہے۔ ذرا لفظیات ملاحظہ ہوں۔

اقبال کے اشعار آپ کے پیش نظر ہیں، غالب کے دو چار اشعار سے مقابلہ فرمائیں:

به دورِ پیاپے به پیمائے مے
بشورِ دمادم بفرسائے نے

به می دادن اے سروِ سوسن قبائے
به زلفِ درازت بپیچا و پائے

چه ساقی یکے بکرے سیمیا
مسِ آرزوئے مرا کیمیا

گل و بلبل و گلستاں نیز ہم
مہ و انجم و آسماں نیز ہم

نوا گر کنے مُرغ بر شاخسار
بموج آدرے آب در جوبار

یہ چند مثالیں یہاں وہاں سے برآمد کی گئی ہیں۔ فارسی کا کلام نظر انداز کیا گیا ہے۔ امثال کے اُردو کلام سے ہی سروکار رکھا گیا ہے اور صرف شعری پیکر اظہار تک اپنے کو محدود کیا ہے کیوں کہ فکر و نظر کے مشترک اور اختلافی پہلوؤں کو ضبطِ تحریر میں لانے کے لیے ایک اور مقالے کی ضرورت ہے۔ ◆◆

غالب کی اُردو نثر

شمیم حنفی

اُردو نثر و نظم کی تاریخ میں غالب کئی اعتبارات سے استثنائی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس امتیاز کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ دوسرے کسی مصنف نے اتنا کم لکھ کر ایسی مستحکم اور مستقل جگہ اپنے لیے نہیں بنائی جیسی کہ غالب نے۔ میر غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں غالب نے لکھا تھا:

> بارہ برس کی عمر سے نظم و نثر میں کاغذ مانند اپنے نامۂ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں۔ باسٹھ برس کی عمر ہوئی۔ پچاس برس اسی شیوے کی ورزش میں گزرے۔ اب جسم میں تاب و تواں نہیں۔ نثر فارسی لکھنی یک قلم موقوف۔ اُردو سو اس میں عبارت آرائی یک قلم متروک۔ جو زبان پر آوے اور قلم سے نکلے۔ پاؤں رکاب میں ہے اور ہاتھ باگ پر۔ کیا لکھوں؟ اور کیا کہوں۔

اور اُردو نثر کا معاملہ بھی یہ ہے کہ خطوط کو الگ کر دیجیے تو باقی کیا بچتا ہے! گنتی کی چند تقریظیں، کچھ دیباچے، ایک ناتمام قصہ اور کچھ رسالے۔ ان میں نثر کی خوبی کے لحاظ سے، خطوں کے بعد، حالی نے بس مفتی میر لال کی کتاب سراج المعرفتہ پر مرزا کے دیباچے کو قابلِ ذکر سمجھا ہے۔ لطائف غیبی، تیغ تیز، نامۂ غالب کی شہرت کا سبب غالب سے ان کی نسبت کے سوا اور کچھ نہیں۔

اس سلسلے میں ایک اور لائقِ توجہ حقیقت یہ ہے کہ شاعری غالب نے لڑکپن میں شروع کی، نثر بڑھاپے میں لکھی۔ اُن کی ادبی زندگی کا آخری دَور اُن کی نثر کا دَور ہے۔ لیکن عجیب بات

یہ ہے کہ ہمارے ادبی معاشرے میں شاعری کی بہ نسبت غالب کے خطوط کو قبولیت پہلے ملی۔ ہر چند کہ حالی کو زمانے سے یہی گلہ رہا کہ "مرزا کی اُردو نثر کی قدر بھی جیسی کہ چاہیے تھی، ویسی نہیں ہوئی . . . . لیکن پھر بھی 'مرزا کی اُردو نثر کے قدر دان بہ نسبت ناقدر دانوں کے ملک میں بہت زیادہ نکلیں گے۔"

(یادگارِ غالب، ص ۱۷۵)

خط لکھنے کا جو طریقہ غالب کے زمانے میں رائج تھا، غالب نے اس سے ہٹ کر ایک الگ راہ نکالی۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کو شعوری یا غیر شعوری سطح پر اپنی انفرادیت کے تحفظ کا بہرحال احساس تھا۔ اور ہر چند کہ وہ اپنے خطوط کی شہرت کو اپنی سخنوری کے شکوے کے منافی سمجھتے تھے (بنام تفتہ)، لیکن اپنی نثر کے اسلوب کا ایک باضابطہ تصور ضرور رکھتے تھے۔ حالی نے خطوط کے واسطے سے غالب کی انفرادیت کا تعین تین بنیادوں پر کیا ہے۔ ایک تو یہ کہ غالب لوازم نامہ نگاری سے انکار کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ انھوں نے ادائے مطالب کے لیے مکالماتی پیرایہ اختیار کیا۔ اور تیسرے یہ کہ ہر خط میں غالب کوئی ایسی بات لکھنے کی کوشش کرتے ہیں جس سے مکتوب الیہ خوش اور محظوظ ہو۔ بظاہر یہ اوصاف غالب کی شخصیت یا ان کی نثر نگاری کے ہیں نثر کے نہیں۔ لیکن جیسا کہ آفتاب احمد نے غالب کے خطوط پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا تھا — "اسلوب کی بحث اگر محض لفظوں کے جوڑ توڑ، جملوں کی ساخت اور بیان کے ظاہری پہلوؤں کے تجزیے سے آگے نہ بڑھے، تو لازمی طور پر کچھ محدود اور بے نتیجہ سی چیز بن کر رہ جاتی ہے — اسلوب کی بحث صرف اسی وقت نتیجہ خیز ہو سکتی ہے جب وہ خارجی پہلوؤں یعنی لفظ و بیان کے تار و پود سے گزر کر اُس داخلی کیفیت کا تجزیہ پیش کرے جو کسی مخصوص اسلوب کے لباس میں ظاہر ہوئی ہو۔ غالب کے خطوط کی طرزِ تحریر اور اسلوب میں بھی غالب کی ادبی شخصیت کی ایک مخصوص کیفیت جھلکتی ہے۔" (غالب آشفتہ نوا، ص ۱۴۹)

اس سلسلے میں آفتاب احمد نے ایک بلیغ نکتہ یہ بھی پیش کیا ہے کہ غالب نے جس قسم کی نثر اپنے اُردو خطوط میں لکھی ہے، ایسی نثر وہ اپنی زندگی کے آخری ادوار میں لکھ سکتے تھے۔ اوائل عمری کے دور میں اس طرح کی نثر کا تصور بھی ممکن نہیں۔ یہ خطوط ایک پوری زندگی کا نقشہ سامنے لاتے ہیں۔ ایک پورے عہد کی روداد سناتے ہیں۔ ایک فرد اور ایک معاشرے کے وجود کی ایسی تصویر بناتے ہیں جو آزمائشوں کے ایک لمبے سلسلے سے گزرنے کے بعد مکمل ہوئی۔ ان خطوط کا ایک اور اہم پہلو یہ

ہے کہ ان میں زبان و ادب کے آرائشی وسیلوں کا استعمال کم سے کم کیا گیا ہے۔ ان میں بڑے ادب کا وہ حسن ملتا ہے جو ادبیت کا محتاج نہیں ہوتا۔ گویا کہ خطوط کے واسطے سے غالب کی نثر کا مطالعہ صرف زبان و بیان اور اسلوب کا مطالعہ نہیں ہے۔ شاعر غالب کی نظر میں معنی آفرینی کا جو بھی معیار رہا ہو، نثر نگار غالب کی دلچسپی خیالوں سے اتنی نہیں جتنی کہ انسانوں سے ہے۔ انسانوں سے یہ دلچسپی اس حد کو پہنچی ہوئی ہے کہ نثر نگار غالب کو اپنے پیرایۂ بیان میں بھی سب سے زیادہ تلاش جن عناصر کی رہتی ہے، وہ ادبی اور فنی عناصر نہیں بلکہ انسانی عناصر ہیں۔ شخصی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر، ان خطوں میں انسانی زندگی کے سیکڑوں مظاہر بکھرے پڑے ہیں۔ یہ ایک پورے عہد، ایک پورے انسان، ایک پوری روایت کی ہاؤ ہو کا نقشہ ہے۔ ان خطوں میں ہم غالب کے سوانح پڑھتے ہیں، ان کے عہد کی معاشرتی، سیاسی، تہذیبی تاریخ پڑھتے ہیں، پھر تاریخ کو بھول جاتے ہیں، مگر جس فرد نے اور جس معاشرے نے تاریخ کے اس تجربے کا بوجھ اٹھایا ہے، یہ سارے عذاب جھیلے ہیں، اس تمام انسانی صورت حال کے پس پشت جو اجتماعی اور انفرادی روح کام کر رہی ہے، اسے ہم اپنے سامنے موجود پاتے ہیں اور اس کی آنچ پوری طرح محسوس کرتے ہیں۔ غالب کہتے ہیں: "میں نے آئین نامہ نگاری چھوڑ کر مطلب نویسی پر مدار رکھا ہے۔ جب مطلب ضروری التحریر نہ ہو تو کیا لکھوں" (بنام قاضی عبدالجمیل جنون)۔ گویا کہ نامہ نگاری انسانی تعلقات کی تفہیم اور توسیع کا ایک وسیلہ ہے۔ اس کا مقصد نہ تو زباندانی کا اظہار ہے نہ لسانی کرتبوں میں کسی طرح کی مہارت کا اظہار۔ یہ ایک زندہ اسلوب میں ایک زندہ شخصیت اور ایک زندہ معاشرے کی تصویریں ہیں۔ روز مرہ زندگی کے رنگوں میں بنائی ہوئی، انسانی تجربوں کی تابناکی، ارتعاش اور حرارت سے معمور۔ یہ شخصیت کا بے ریا اور بیباکانہ اظہار ہے، ہر طرح کے تصنع، احتیاط، مصلحت سے عاری۔

اپنی شاعری کے وسیلے سے غالب مغل اشرافیہ کی ایک علامت کے طور پر ابھرے تھے۔ ان کی نثر ہندی مسلمانوں کے طرز احساس کا مرقع بن کر سامنے آئی ہے۔ یہ طرز احساس دنیا کی دو بڑی تہذیبوں، ہندو اور مسلمان کے ارتباط کا نتیجہ ہے اور اس پر عربی، ایرانی، ترکی روایات کے ساتھ ساتھ ہندی روایات کا سایہ بھی بہت گہرا ہے۔ غالب کی شاعری میں اپنی تمامتر آفاقیت اور وسعت کے باوجود ایک سوچی سمجھی علیحدگی پسندی کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ مقامی اور ارضی حقیقتوں کے رنگ

سے مختلف۔ مگر غالب کے خطوط سے جو شخصیت اُبھرتی ہے اور جو ماحول نمودار ہوتا ہے اس سے عام ہندی مسلمانوں کی تہذیبی زندگی کے منظریے مرتب ہوتے ہیں۔ اس منظریے میں امتیاز سے زیادہ امتزاج پر زور ہے اور یہی امتزاج خطوط کے واسطے سے غالب کی انفرادیت کا تعین کرتا ہے۔ اس انفرادیت کا سب سے نمایاں پہلو اس کے انسانی رابطے، حوالے اور وہ انسانی عنصر ہے جس کی طرف ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں۔ اس سلسلے میں بعض اور نکات کی نشاندہی ضروری ہے:

۱۔ غالب کی شاعری فکری رفعت وجلال کا اور اُن کی نثر ایک نرم آثار انسانی سروکار کا تاثر قائم کرتی ہے۔ انسانی صداقتوں کا ادراک غالب کی نثر میں بہت پُرکشش معروضی حوالوں کے ساتھ ہوا ہے۔

۲۔ غالب کی شاعری اور نثر، دونوں مل کر ایک مکمل منظر نامہ ترتیب دیتے ہیں۔ نظم کو نثر سے الگ کر کے معنی کے ایک منطقے تک ہم پہنچ تو جاتے ہیں، مگر یہ منطقہ ادھورا ہی رہتا ہے۔

۳۔ غالب کی نثر ایک فرد کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی ایک پورے عہد اور ایک معاشرے کی آواز ہے۔ اس کی لفظیات، لہجے، اسالیب ہمیں عام معاشرے کی حسیات سے روشناس کراتے ہیں۔

۴۔ اس نثر میں یگانگت کا عنصر نمایاں ہے۔ ہم اسے پڑھتے وقت غالب سے مرعوب نہیں ہوتے، عام انسانی سطح اور غالب کی انسانی سطح کے درمیان فوراً ایک ربط ڈھونڈ نکالتے ہیں۔

۵۔ غالب کی نثر ایک جمہوری مزاج اور ذائقہ رکھتی ہے۔ شاید یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ میرامن کے بعد انیسویں صدی کے کسی دوسرے نثر نگار کے یہاں زبان اور زندگی کے معمولات میں چھپی ہوئی عظمت کا ایسا ادراک نہیں ملتا جیسا کہ غالب کے یہاں۔

۶۔ میرامن کی طرح غالب کی نثر کا رشتہ بھی زمین سے بہت گہرا ہے۔ ہر تخئیلی صداقت یہاں زمینی صداقتوں کی تابع دکھائی دیتی ہے۔ عام انسانی تجربوں سے اس حد تک مالامال دنیا ہمیں صرف فکشن لکھنے والوں کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔ پنشن کے قضیے سے متعلق خطوں میں غالب نے جس طرح دفتری اور سرکاری سطح کی تفصیلات کا بیان کیا ہے، یا اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی ابتری، بدنظمی اور بے سمتی کا جو نقشہ کھینچا ہے، اہل محلہ، اہل شہر، اہل دربار، اہل بازار، لال قلعہ سے چاندنی چوک تک کے تماشے کی جو تصویریں لفظوں میں پیش کی ہیں، دوستوں، دشمنوں، عزیزوں، شاگردوں سے تعلق کی

روداد سنائی ہے، ہر طرح کی کیفیتوں اور جذبوں ـــ افسردگی اور ملال، دہشت اور اضطراب کے جو مُرقعے ترتیب دیے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے غموں اور خوشیوں کا جو بیان کیا ہے ان کے حوالے سے ہم غالب اور اُن کے عہد کے علاوہ خود اپنی زندگی اور اپنے زمانے کی بہت سی حقیقتوں سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ کچھ اقتباسات بھی دیکھتے چلیں :

"دھوپ میں بیٹھا ہوں۔ یوسف علی خاں اور لالہ ہیرا سنگھ بیٹھے ہیں، کھانا تیار ہے۔ خط لکھ کر، بند کر کے آدمی کو دوں گا اور میں گھر جاؤں گا اور وہاں ایک دالان میں دھوپ ہوتی ہے، اس میں بیٹھوں گا، ہاتھ منہ دھوؤں گا، ایک روٹی کا چھلکا سالن میں بھگو کر کھاؤں گا، بیسن سے ہاتھ دھوؤں گا، باہر آؤں گا، پھر اس کے بعد خدا جانے کون آئے گا، کیا صحبت ہوگی؟

برسات کا حال نہ پوچھو۔ خدا کا قہر ہے۔ قاسم جان کی گلی، سعادت خاں کی نہر ہے۔ میں جس مکان میں رہتا ہوں، عالم بیگ خاں کے کٹڑے کی طرف کا دروازہ گر گیا۔ مسجد کی طرف کے دالان کو جاتے ہوئے جو دروازہ تھا گر گیا۔ سیڑھیاں گرا چاہتی ہیں۔ (بنام میر مہدی مجروح)

اے میری جان، یہ وہ دلّی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے ہو، یہ وہ دلّی نہیں جس میں تم نے علم تحصیل کیا ہے۔ یہ وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آئے تھے۔ یہ وہ دلّی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں، وہ دلّی نہیں جس میں اکیاون برس سے مقیم ہوں۔ ایک کیمپ ہے۔ مسلمان، اہل حرفہ یا حکام کے شاگرد پیشہ باقی سراسر ہنود۔

(بنام علاء الدین خاں علائی)

تنخواہ کی سنو، تین برس کے دو ہزار دو سو پچاس ہوئے۔ سو مدِ خرچ کے جو پائے تھے وہ کٹ گئے۔ ڈیڑھ سو متفرقات میں اُٹھ گئے۔ مختار کار دو ہزار لایا۔ چونکہ

میں اُس کا قرضدار ہوں، روپیے اُس نے اپنے گھر میں رکھے اور مجھ سے کہا میرا حساب کیجیے۔ حساب کیا۔ سود مول سات کم پندرہ سو روپیے ہوئے۔ میں نے کہا، میرے قرض متفرق کا حساب کرو۔ کچھ اوپر گیارہ سو روپیے نکلے ہیں۔ میں کہتا ہوں یہ گیارہ سو روپیے بانٹ دے۔ تو سونچے۔ آدھے تولے، آدھے مجھے دے۔ وہ کہتا ہے پندرہ سو مجھے دو۔ پان سات سو تم لو۔ یہ جھگڑا مٹ جائے گا تب کچھ ہاتھ آئے گا۔

میرے حالات سراسر میرے خلاف طبیعت ہیں۔ میں تو یہ چاہتا ہوں کہ چلتا پھرتا رہوں۔ مہینے بھر وہاں اور دو مہینے وہاں اور صورت یہ کہ گویا مشکیں بندھا پڑا ہوں کہ ہرگز جنبش نہیں کر سکتا۔ لاحول ولاقوۃ الا باللہ۔ کاغذ تمام ہو گیا اور ہنوز باتیں بہت باقی ہیں۔ (بنام منشی نبی بخش حقیر)

میاں، میں بڑی مصیبت میں ہوں، محل سرا کی دیواریں گر گئی ہیں۔ پاخانہ ڈھ گیا۔ چھتیں ٹپک رہی ہیں۔ تمھاری پھوپھی کہتی ہیں ہائے دبی، ہائے مری۔ دیوان خانے کا حال محل سرا سے بدتر ہے۔ میں مرنے سے نہیں ڈرتا۔ نقدان راحت سے گھبرا گیا ہوں۔ چھت چھلنی ہے۔ ابر دو گھنٹے برسے تو چھت چار گھنٹے برستی ہے۔ (بنام علاء الدین خاں علائی)

گرمی کا حال کیا پوچھتے ہو۔ اس ساٹھ برس میں یہ لو اور یہ دھوپ اور یہ تپش نہیں دیکھی۔ چھٹی ساتویں رمضان کو مینھ خوب برسا۔ ایسا مینھ جیٹھ کے مہینے میں کبھی نہیں دیکھا تھا۔ اب مینھ کھل گیا ہے۔ ابر گھرا رہتا ہے۔ ہوا اگر چلتی ہے تو گرم نہیں ہوتی اور اگر رک جاتی ہے تو قیامت آتی ہے۔ دھوپ بہت تیز ہے۔ (بنام منشی نبی بخش حقیر)

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ خطوط نہیں بلکہ سلسلہ وار انسانی تماشے کا منظر نامہ ہے۔ غالب کی نظر ہر تجربے، ہر کیفیت، ہر واقعے، ہر صورت حال کی تمام جزئیات تک پہنچتی ہے اور ان کا بیان بھی وہ اس طرح کرتے ہیں جیسے قصّہ سنا رہے ہوں، وہ بھی اس طرح کہ دوسرے کو اپنے تجربے میں شریک کرنا چاہتے ہوں۔ یہ ایک گہرا وجودی رویّہ ہے جس میں غالب کی ہستی ہر تجربے تک رسائی کا، ہر حقیقت کے ادراک کا بنیادی حوالہ بن کر سامنے آتی ہے۔ آگہی ہو یا غفلت، جو بھی ہو اپنی ہستی سے ہو اور واضح رہے کہ یہاں بھی سارا دھیان اپنی ہستی پر ہے، اس میں چھپے ہوئے امکانات پر نہیں۔ تفتہ کو لکھتے ہیں:

> "تم مشق سخن کر رہے ہو اور میں عشق فنا میں مستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافت ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نام آور ہوئے تو کیا اور گمنام جیے تو کیا۔ کچھ وجہ معاش ہو اور کچھ صحتِ جسمانی؛ باقی سب وہم ہے، اے یار جانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے، مگر میں ابھی اسی پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اُٹھ جائے اور وجہِ معیشت و راحت سے بھی گذر جاؤں۔ عالم بیرنگی میں گذر پاؤں۔ جس سناٹے میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ ہر کسی کا جواب مطلق سوال کے دیے جاتا ہوں۔"

یہ روداد اپنی بھلی بُری صورت حال کی ہے، اس کے اسباب کی طرف یا اس میں مخفی کسی طبیعی یا خیالی یا جذباتی امکان کی طرف غالب سرے سے توجہ نہیں دیتے۔ اور یہی وہ عام، سچی، کھری انسانی سطح ہے جس پر وہ دوسرے انسانوں سے رابطہ استوار کرتے ہیں۔ صورت حال کے اس سلسلے کو، جو غالب کی نثر کے توسط سے ہمارے سامنے آیا ہے، ہمیں وقوعوں کی یکے بعد دیگرے بدلتی ہوئی تصویروں یا Happenings کے ایک Sequence کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ ان

میں کوئی رنگ اختراعی یا فرضی نہیں۔ کوئی لکیر، کوئی لفظ زبردستی کا پیدا کیا ہوا نہیں ہے۔ غالب جس طرح جس صورت حال سے گزرتے ہیں اس صورت حال کا مشاہدہ اپنے احساسات کی معیت میں، جس جس طرح کرتے ہیں اسے بے کم وکاست اپنے بیان میں پروتے چلے جاتے ہیں۔

صاحب، ہم تمھارے اخبار نویس ہیں اور تم کو خبر دیتے ہیں کہ برخوردار میر بادشاہ آئے ہیں۔ (بنام تفتہ)

میاں لڑکے، کہاں پھر رہے ہو، ادھر آؤ، خبریں سنو!

(بنام میر مہدی مجروح)

سنو اب تمھارے دل کی باتیں ہیں۔ (بنام مجروح)

میری جان، سنو داستان۔ (بنام مجروح)

صاحب، میری داستان سنیے۔ (بنام علائی)

میری جان، غالبِ کثیر المطالب کی کہانی سنو۔ میں اگلے زمانے کا آدمی ہوں۔ (بنام علائی)

آؤ میرزا تفتہ، میرے گلے لگ جاؤ، بیٹھو اور میری حقیقت سنو۔ (بنام تفتہ)

سنو میاں، میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادیٔ فارسی میں دم مارتے ہیں وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں۔

(بنام تفتہ)

بھائی، میرا ذکر سنو   (بنام حکیم نجف خاں)

اور پھر غالب کے یہ بیانات، اپنے خطوں کے اسلوب کی بابت:

میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے۔
(بنام مرزا حاتم علی مہر)

اب میں حضرت سے باتیں کر چکا۔   (بنام انور الدولہ شفق)

یہ خط لکھنا نہیں ہے، باتیں کرنی ہیں۔   (بنام شفق)

صاحب، میاں لڑکے، سنو، میری جان سنو داستان، آؤ مرزا تفتہ، سنو میاں، بھائی میرا ذکر سنو۔ گویا کہ غالب مسلسل سنائے جانا چاہتے ہیں۔ گذشتہ کو موجود، غائب کو حاضر مان کر اپنی سی کہے جاتے ہیں۔ اس طرز تخاطب میں ایک تو یہ کہ اپنائیت بہت ہے۔ دوسرے یہ کہ میاں، صاحب، سنو، آؤ، اور اس طرح کے بظاہر غیر ضروری لفظوں کی جادوئی چھڑی گھماتے ہی غالب کی نثر پڑھنے والے کو فوراً اپنے اعتماد میں لے لیتی ہے۔ یہاں دو اور نکتوں کی طرف توجہ مفید ہوگی۔ ایک تو یہ کہ میر امن کے بعد غالب کی شخصیت انیسویں صدی کی دلّی کے سب سے بڑے قصّہ گو کی صورت ابھرتی ہے۔ واضح رہے کہ یہاں میرا اشارہ تقریری زبان یا قصّے کی حکائی روایت کی طرف ہے۔ یہ عناصر ہمیں یا تو میر امن کے یہاں ملتے ہیں یا پھر غالب کے بعد، بہت آگے چل کر محمد حسین آزاد کے یہاں۔ مگر غالب کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے حقیقت کے بیان میں یہ زاویہ نکالا ہے۔ غالب یا ان کے عہد کے دوسرے انسانوں کی طرح شہر دلّی بھی دکھ سکھ کے کیسے کیسے موسموں سے گزرتا ہوا غالب کی نثر میں اپنا عکس چھوڑتا جاتا ہے:

> صاحب، تم جانتے ہو کہ یہ معاملہ کیا ہے اور کیا واقع ہوا؟ وہ ایک تھا کہ جس میں ہم تم باہم دوست تھے اور طرح طرح کے ہم میں تم میں معاملات مہر و محبت درپیش آئے۔ شعر کہے، دیوان جمع کیے۔ اسی زمانے

یں ایک اور بزرگ تھے کہ وہ ہمارے تمھارے دوست تھے اور منشی نبی بخش ان کا نام اور حقیر تخلص تھا۔ ناگاہ نہ وہ زمانہ رہا، نہ وہ اشخاص، نہ وہ معاملات، نہ وہ اختلاط، نہ وہ انبساط؛ (بنام تفتہ)

ناتوانی زور پر ہے۔ بڑھاپے نے نکما کر دیا ہے۔ ضعف، سستی، کاہلی، گرانجانی، رکاب میں پاؤں ہے۔ باگ پر ہاتھ ہے۔ بڑا سفر دور دراز درپیش ہے۔ زادِ راہ موجود نہیں۔ خالی ہاتھ جاتا ہوں۔ (بنام تفتہ)

شہر کی عمارتیں خاک میں مل گئیں۔ ہنرمند آدمی یہاں کیوں پایا جائے۔ جو حکما کا حال کُل لکھا ہے وہ بیانِ واقع ہے۔ صلحا اور زہاد کے باب میں جو حرف مختصر میں نے لکھا ہے، اس کو بھی سوچ جانو (بنام علائی)

یہ ایک کونے میں بیٹھے ہوئے، بازیچۂ اطفال کی طرح نیرنگِ روزگار کا تماشا دیکھتے ہوئے، تھکے ہوئے، کبھی مطمئن اور مسرور، کبھی دل گرفتہ اور رنجور بوڑھے کی باتیں ہیں اور اسے ہر حال میں اپنا مخاطب چاہیے جس سے وہ اپنے ٹھہرے ہوئے، منظم، مربوط اور سچے سُروں میں اپنی آپ بیتی سنا سکے۔ ہندی بھکتوں میں اپنے شردھالوؤں (معتقدین) سے بات چیت کی وہ جو ایک روایت ملتی ہے، اُس کے اسالیب کا بیان اور اظہارِ فن کی روشنی میں بھی تجزیہ کیا جائے تو کچھ دلچسپ حقیقتیں سامنے آتی ہیں۔ ان میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ مثال کے طور پر، رام کرشن پرم ہنس کے ملفوظات کو وچن مالا کا نام دیا ہے اور یہاں نہ صرف یہ کہ ایک کہنے والا اور ایک سننے والا ہے، بلکہ دونوں اپنے اپنے طور پر متحرک اور فعال بھی ہیں۔ گویا کہ یہ محض زبانی اظہارات کی رپورٹ نہیں، ایک طرح کی کہنی سننی کا قصّہ ہے۔ غالب اکثر مقامات پر سامع کے ردِعمل یا اشتراک کو جو اپنی تحریر کا حصہ بنا لیتے ہیں تو بے وجہ ایسا نہیں کرتے ــــ ان کا مزاج قصّہ نویسی یا ڈرامہ نگاری کے لیے جتنا موزوں اور مناسب تھا اُس کے پیشِ نظر حیرت کی بات یہ ہے کہ غالب کو اپنے انتقال

سے کچھ پہلے باقاعدہ قصہ لکھنے کا خیال کیوں آیا۔ میر کی طرح غالب بھی وقائع نویسی سے ایک فطری مناسبت رکھتے تھے اور جس طرح اس فن میں پوری اٹھارہویں صدی میر کا کوئی جواب پیش کرنے سے قاصر ہے۔ اسی طرح انیسویں صدی میں ہمیں غالب کا کوئی ہمسر نظر نہیں آتا۔ محمد حسن عسکری نے میر امن کے ذکر میں ایک جگہ لکھا تھا کہ درویش جب اپنی بیتی سناتے ہیں تو لگتا ہے کہ پورا آسمان کہانی سنا رہا ہے۔ اسی طرح غالب اپنی بات شروع کرتے ہی گویا کہ ہمارے سامنے ایک اسٹیج آراستہ کر دیتے ہیں۔ کبھی ایک کردار، کبھی دو کردار، کبھی ایک بھیڑ، پوری بستی، پورا شہر یہاں تک کہ پورا عہد اس اسٹیج پر آن موجود ہوتا ہے:

> سنو، عالم دو ہیں: ایک عالمِ ارواح اور ایک عالمِ آب و گِل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے جو خود فرماتا ہے لِمَنِ المُلکُ الیوم؟ اور پھر آپ جواب دیتا ہے لِلّٰہِ الواحِدُ القَھّار۔

> آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷، رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی پاؤں میں ڈال دی اور دلّی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے زنداں میں ڈال دیا۔

> سال گذشتہ بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ کر معہ دونوں ہتھکڑیوں کے بھاگا، میرٹھ، مرادآباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ دن کم دو مہینے وہاں رہا تھا کہ پھر پکڑ آیا۔ اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا۔ بھاگوں گا کیا؟ بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی۔ (بنام علائی)

ان لفظوں کو ہم پڑھتے ہی نہیں۔ ان کے پیچھے سے ہمیں ایک خستہ و خراب حال بوڑھے کے ہانپنے کی مسلسل آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ جادو الفاظ کا بھی ہے، الفاظ کو برتنے والے کا بھی۔ اور اس کا پورا تاثر، جسے معنی کا بدل کہنا چاہیے، اسی وقت گرفت میں آتا ہے جب ہم لفظوں سے آگے دیکھنے کا موقع کھوتے نہیں۔ جب ہم غالب کی نثر کا مطالعہ شاعر غالب، شخص غالب اور اس شاعر اور شخص کو عقبی

پردہ فراہم کرنے والی کوٹھری یا بستی یا شہر یا دور کے مجموعی حوالے کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ایک اُجڑتے ہوئے معاشرے، ایک بکھرتی ہوئی زندگی، ایک تھکتے ہوئے جسم کے ساتھ بھی غالب حلقۂ یاراں میں شمع محفل کی طرح روشن اور تابناک رہے، یہ اُن کی اپنی بشریت کے علاوہ ازیں انسانی ہستی کی طرف اور کاروبارِ زیست کی طرف اُن کے غیر معمولی رویے کا غیر معمولی اظہار ہے۔ غالب نے اپنے زمانے کے اجتماعی انحطاط کا تذکرہ جابجا بہت افسردگی کے ساتھ کیا ہے، اسی کے ساتھ ساتھ انھیں گئے دنوں کے آئینِ حیات کی بے اثری کا بھی احساس تھا۔ ان دونوں کیفیتوں سے مل کر زندگی کی بابت ایک مستقل کشاکش کے رویّے کا ظہور ہوا ہے۔ اسی لیے غالب کی نثر جہاں اٹھلاتی اور شوخیاں کرتی ہے، وہاں بھی اُن کا دل محیطِ گریہ دکھائی دیتا ہے۔ اور اُداسی کے گہرے لمحوں میں اپنے آپ سے بھی ایک سوچی سمجھی لاتعلقی ظاہر ہوتی ہے۔

> یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلّت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصوّر کرلیا ہے۔ جو دُکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں کہ لو، غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ (بنام مرزا قربان علی بیگ سالک)

ایسے موقعوں پر غالب کی بذلہ سنجی اور ظرافت بھی پڑھنے والے کے لیے افسردگی کی وہ کیفیت پیدا کرتی ہے جسے فراق نے اپنے ایک شعر میں زندگی کی حقیقت کا ذکر کرتے ہوئے "سوچ لیں اور اُداس ہوجائیں" کہہ کر ظاہر کیا ہے۔

> اب میں اور باسٹھ روپے آٹھ آنے کلکٹری کے، سو روپے رام پور کے؛ قرض دینے والا ایک میرا مختار کار، وہ سود ماہ بہ ماہ چاہے، مول میں قسط اُس کو دینی پڑے؛ انکم ٹیکس جدا، چوکیدار جدا، سود جدا، مول جدا، بی بی جدا، بچّے جدا، شاگرد پیشہ جدا، آمد وہی ایک سو باسٹھ۔ روزمرّہ کا کام بند رہنے لگا۔ سوچا کہ کیا کروں؛ کہاں سے گنجائش نکالوں؛ قہرِ درویش بجانِ درویش۔ صبح کی تبرید متروک، چاشت کا گوشت آدھا۔ رات کی شراب و گلاب موقوف۔ بیس بائیس روپے مہینہ بچا۔ روزمرّہ کا خرچ چلا۔

یاروں نے پوچھا تبرید و شراب کب تک نہ پیو گے ؟ کہا گیا کہ جب تک وہ نہ پلائیں گے۔ پوچھا کہ نہ پیو گے تو کس طرح جیو گے ؟ جواب دیا کہ جس طرح وہ جلائیں گے۔ (بنام مرزا علاء الدین علائی)

یہ بشریت کے آداب ہیں اور غالب نے انھیں جیسے سخت حالات میں جتنے سلیقے کے ساتھ برتا ہے اُسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ یہ دل کو موہ لینے والی ادا ہے۔ ایک یار باش آدمی کی اعلیٰ سنجیدگی۔ اس کا تعلق ایک ایسے تہذیبی ماحول سے ہے جہاں زندگی میں واقعات تو ہوتے ہیں مگر زندگی کی آہستہ خرامی میں فرق نہیں آتا اور ہر صورتِ حال میں وہ ایک وسیع احتیاط کی پابند نظر آتی ہے۔ اسی لیے، اپنی ہزیمتوں اور بے چارگیوں کے باوجود، یہ زندگی اپنے اندر ایک حُسن، ایک وقار رکھتی ہے۔ بے شک، غالب کی ہستی پر تلخیوں کا سایہ ہمیشہ قائم رہا اور اُن کی زندگی مصائب کی گرفت میں رہی، لیکن خود غالب کی گرفت بھی زندگی پر اتنی ہی مضبوط تھی۔ وہ کہیں ٹوٹتے اور بکھرتے ہوئے دکھائی نہیں دیتے۔ ایسی ہر صورت حال میں اُن کی حقیقت پسندی اور اپنے آپ سے بے نیازی ایک ڈھال بن جاتی ہے۔ اس ڈھال کے بغیر غالب کے شعر میں نہ تو وہ میناکاری پیدا ہو سکتی تھی اور نہ ہی نثر میں وہ ٹھہراؤ، نرم روی اور نظم و ضبط۔ جس طرح غالب نے حال میں اپنے انہماک کے باوجود اُس کی حدیں اتنی پھیلالی تھیں کہ اس میں اُن کا ماضی بھی سمویا جا سکے، اُسی طرح اپنے وجدان میں بھی انھوں نے اتنی لچک اور اپنے شعور میں اتنی وسعت پیدا کر لی تھی کہ زندگی کی سرد و گرم سچائیوں کو ایک سی فراخدلی کے ساتھ قبول کر سکیں اور اپنے آپ سے بے تعلقی کا بوجھ بھی اُٹھا سکیں۔ شب و روز کے جس تماشے کو غالب نے بچّوں کا کھیل کہا تھا، اسی تماشے میں ان کی اپنی ذات بھی شامل تھی۔ خطوں کی نثر میں بہت مقامات پر بجائے تحریری جملوں کے وہ برمحل اور بے ساختہ مکالموں کا انداز پیدا ہو گیا ہے، وہ اسی لیے ہے کہ غالب وقائع نویسی اور تماشہ بینی کے عمل کو ایک دوسرے میں ملا دیتے ہیں ـــ

اسی مہینے میں اپنے آقا کے پاس جا پہنچتا ہوں۔ وہاں نہ روٹی کی فکر، نہ پانی کی پیاس، نہ جاڑے کی شدّت، نہ گرمی کی حدّت، نہ حاکم کا خوف، نہ مخبر کا خطرہ، نہ مکان کا کرایہ دینا پڑے، نہ کپڑا بنواؤں، نہ گوشت گھی

منگواؤں، نہ روٹی پکواؤں، عالم نور سراسر نور۔

نہ نہ نہ کی مستقل تکرار ایک طرف زندگی کا یہ ڈراما ترتیب دینے والے کی مکالمہ نویسی کا اظہار ہے، تو دوسری طرف زندگی میں اپنے یقین کی پھسلتی ہوئی ڈور کو سنبھالے رکھنے کی لگاتار کوشش کا اظہار بھی ہے۔ غالب لفظوں کی کاریگری کا استعمال بھی اس مہارت کے ساتھ کرتے ہیں کہ میر انیس کی طرح صناعی تو پیچھے چلی جاتی ہے، تاثر بڑھ کر سامنے آجاتا ہے۔ کچھ مثالیں :

یہاں اغنیاء کے ازواج واولاد بھیک مانگتے پھریں اور میں دیکھوں ؟
اس مصیبت کی تاب لانے کو جگر چاہیے! اب خاص اپنا درد روتا ہوں۔
ایک بیوی، دو بچے، تین چار آدمی گھر کے۔ کلّا، کلیان، ایاز یہ باہر ہیں۔
مداری کے جورو بچے بدستور گویا مداری موجود ہے۔ میاں گھمن گئے، آگئے، مہینہ بھر سے آگے کہ بھوکا مرتا ہوں۔ اچھا بھائی، تم بھی رہو، ایک پیسے کی آمدنی نہیں، بیس آدمی روٹی کھانے کے لیے موجود۔

اب جو چار کم اسّی برس کی عمر ہوئی اور جانا کہ میری زندگی برسوں، کیا مہینوں کی نہ رہی۔ شاید بارہ مہینے جس کو ایک برس کہتے ہیں، اور جیوں۔ ورنہ دو چار مہینے، پانچ سات ہفتے، دس بیس دن کی بات رہ گئی ہے۔

ساغرِ اوّل و دُرد، کیا دل لے کر آئے؟ کیا زبان لے کر آئے، کیا علم لے کر آئے، کیا عقل لے کر آئے اور پھر کسی روش کو برت نہیں سکے۔ کسی شیوے کی داد نہیں پائی۔

یہ تحریری عبارت نہیں، زندگی کے اسٹیج پر مختلف کیفیتوں کا اظہار کرتے ہوئے ایک کردار کی باتیں یا مکالمے ہیں۔ غالب ہر مکالمہ اسی طرح ادا کرتے ہیں جس طرح اپنے زماں، اپنے مکان اور اپنے عمل کے پس منظر میں اُسے ادا کیا جانا چاہیے۔ کچھ اور اقتباسات :

ہائے لکھنؤ، کچھ نہیں کھلتا کہ اُس بہارستان پر کیا گزری؟ اموال کیا

ہوئے؟ اشخاص کہاں گئے؟ خاندانِ شجاع الدولہ کے زن و مرد کا کیا ہوا؟ قبلہ وکعبہ مجتہد العصر کی سرگذشت کیا ہے؟

تصویر پہنچی، تحریر پہنچی، سنو میری عمر ستر برس کی ہے اور تمھارا دادا میرا ہم عمر اور ہم باز تھا۔ اور میں نے اپنے نانا صاحب خواجہ غلام حسین مرحوم سے سُنا کہ تمھارے پردادا صاحب کو اپنا دوست بتاتے تھے، اور فرماتے تھے کہ میں بنسی دھر کو اپنا فرزند سمجھتا ہوں۔

برسات کا نام آگیا تو پہلے مجملاً سنو! ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدامِ مکانات کا، ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی۔

ایک غدر، ایک ہنگامہ، ایک فتنہ، ایک آفت، ایک مصیبت ـــ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انسانی ہستی کی ہولناکیوں کا ایک سلسلہ ہے جو غالب کے عہد کو عبور کرتا ہوا ہماری زندگیوں میں داخل ہو چکا ہے اور ڈرامہ جاری ہے۔ چنانچہ غالب مراسلے میں مکالمے کا انداز پیدا کرنے کی جو بات کہتے ہیں وہ صرف ایک فنّی حکمتِ عملی کا نتیجہ نہیں ہے۔ چونکہ ڈرامہ جاری ہے اس لیے مکالمے کی ضرورت کا احساس بھی باقی ہے۔ یوں مکالمے اور واقعہ نگاری سے ہٹ کر بھی غالب نے اچھی نثر لکھی ہے۔ مثال کے طور پر سراج المعرفت کا دیباچہ جس کی طرف ہم شروع میں ہی اشارہ کر چکے ہیں:

ختمِ نبوت کی حقیقت اور اس معنیِ غامض کی صورت یہ ہے کہ مراتب توحید چار ہیں۔ آثاری، افعالی، صفاتی، ذاتی۔ انبیائے پیشیں صلوات اللہ علیٰ نبینا وعلیہم اعلانِ مدارجِ سہ گانہ پر مامور تھے۔ خاتم الانبیا کو حکم ہوا کہ حجابِ تعینّاتِ اعتباری اُٹھادیں، اور حقیقت بیرنگیِ ذات کو صورت الآن کما کانَ میں دکھاویں۔ اب گنجینۂ معرفت خواص اُمّتِ محمدی کا سینہ ہے، اور کلمۂ لا الٰہ الا اللہ مفتاحِ بابِ گنجینہ ہے۔

قلم اگرچہ دیکھنے میں دوزبان ہے لیکن وحدتِ حقیقی کی رازدان ہے، گفتگوی
توحید میں وہ لذّت ہے کہ جی چاہتا ہے کوئی سو بار کہے اور سو بار سُنے۔
نبی کی حقیقت ذو جہتین ہے۔ ایک جہتِ خالق کہ جس سے اخذِ فیض کرتا ہے
اور ایک جہتِ خلق کہ جس سے فیض پہنچاتا ہے ـــ

مگر اِن خطوط پر علمی نثر لکھنے کی روایت تو انیسویں صدی میں خاصی مستحکم ہو چکی تھی اور اسے مزید آگے لے جانے والے ـــ سرسیّد، نذیر احمد، آزاد، حالی، شبلی سب موجود تھے۔ البتہ حقیقت کو کہانی بنانے اور روزمرّہ زندگی کی واردات کو ایک گھنے گنجان انسانی تماشے کی سطح تک لے جانے کی استعداد کے معاملے میں غالب اپنے عہد کے سب سے بڑے نثر نگار تھے۔ ◆◆

غالب کی خطوط نگاری

تجمّل حسین خاں

مکتوبات اب دنیا کی کئی زبانوں میں ادبی اعتبار حاصل کر چکے ہیں۔ لاطینی، فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں مکتوب نویسی پر باقاعدہ کتابیں موجود ہیں۔ سسرو، ملٹن، بیکن، کوپر، گولڈاسمتھ، بائرن، کوپن وکٹوریہ، والتیر اس فن میں ممتاز ہیں۔ مکتوب نویسی کی روایت فارسی میں بہت مستحکم رہی ہے۔ پنج رقعہ، رقعات ابوالفضل، رقعات بیدل، انشائے طاہر وحید، رقعات نعمت خاں عالی، اور رقعاتِ عالمگیری اس فن کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ ان میں پیرایۂ اظہار کی مشکل پسندی صنائع و بدائع کے التزام، القاب و آداب کی طوالت اور مقفیٰ و مسجع عبارت آرائی کو پسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا تھا۔ اُردو مکاتیب میں اولاً وہی ڈھنگ اپنایا گیا جسے فارسی مکتوب نویسی میں استحسان کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ انشائے خرد افروز، مکتوبات احمدی محمدی، رقعات عنایت علی اور انشائے اُردو وغیرہ اُردو میں اسی قسم کے نمونے ہیں۔ عرصۂ دراز تک اُردو میں مکتوب نویسی کی وہی روش عام رہی جو فارسی میں مقبول تھی۔

اُردو میں غالب سے پہلے بھی خطوط لکھے جاتے تھے مگر ان میں خط کا عنصر بہت دبا ہوا تھا۔ لسانی اظہار کی تمام ہیئتوں میں سفرنامے اور آپ بیتی سے قریب ترین آہنگ اور مزاج خطوط کا ہے۔ اپنے نجی پن، گہرے انفرادی رنگ، پڑھنے والے کو اپنے اعتماد میں لے لینے کی غیر معمولی طاقت اور اپنی بوقلمونی کے لحاظ سے مکتوب نویسی کی صنف کے کچھ خاص امتیازات ہیں۔ غلام امام شہید، غلام غوث بے خبر،

قتیل اور دوسرے ادیبوں کے خطوط غالب سے پہلے موجود تھے مگر ان میں دلچسپی کا عنصر نہ ہونے کے برابر تھا۔ غالب سے پہلے یہ صنف زندگی سے اتنی قریب نہیں آئی تھی۔

غالب نے تقریباً سو سوا سو افراد کو ایک قیاس کے مطابق نو سو کے آس پاس خطوط لکھے۔ اُن کے خطوط کی انفرادیت یہ ہے کہ ان میں غالب کی اور غالب کے زمانے کی جھلکیاں نمایاں نظر آتی ہیں۔ غالب نے ایک بھرپور زندگی گزاری۔ زندگی اور فن کی حدیں ان کے خطوط میں باہم مل گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اپنی روزمرہ زندگی میں جیسے کچھ نظر آتے ہیں ویسے ہی اپنے خطوط میں ہیں۔ خط لکھنے کا جو طریقہ اس زمانے میں رائج تھا غالب نے اس سے الگ ایک نئی راہ نکالی :

"پیر و مرشد یہ خط لکھنا نہیں ہے باتیں کرنی ہیں اور یہی سبب ہے کہ میں القاب و آداب نہیں لکھتا۔"

مرزا تفتہ سے غالب اپنے اندازِ تحریر سے متعلق فرماتے ہیں :

"مرزا صاحب میں نے وہ اندازِ تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے ہزار کوس سے بزبانِ قلم باتیں کیا کرو ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو۔"

غالب کے خطوط عام طور پر ان کے مربیوں، دوستوں، عزیزوں اور رشتے داروں کے نام ہیں۔ غالب نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں، سلطنت مغلیہ اپنی آخری سانسیں لے رہی تھی، ہر طرف انتشار، افراتفری اور مایوسی کے سائے تھے۔ سیاسی، سماجی اور تعلیمی زندگی کے ہر شعبے پر نئے عُلوم اور رجحانات کا عکس پڑ رہا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کی علمی ادبی روایات اپنا اثر الگ سے ڈال رہی تھی۔ اُردو سرکاری زبان کی حیثیت اختیار کر چکی تھی اور اس کا چرچا ہر خاص و عام میں ہونے لگا تھا۔ غالب کی دور بینی نے اُردو نثر کے نئے چہرے کو پہچاننے میں دیر نہیں لگائی۔ چنانچہ انھوں نے پرانی روش ترک کر دی۔ خطوط کی زبان سادہ اور سلیس رکھی۔ مقفیٰ و مسجع عبارت آرائی میں ایک نیا لطف پیدا کیا۔ خط کے موضوعات کو وسعت بخشی۔ بے تکلفی کا لہجہ اختیار کیا۔ اور مجموعی طور پر اپنے خطوط کو اپنی زندگی کے جستہ جستہ مرقعوں کی شکل دے دی۔ چنانچہ یہ خطوط ایک پوری شخصی کائنات سے ہمارے تعارف کا وسیلہ بنتے ہیں۔ زندگی اپنے تمام عناصر اور دکھ کے تمام رنگوں کے ساتھ ان خطوط کی مدد سے ہم پر

منکشف ہوتی ہے۔ غالب کی شاعری کی سطح جتنی مجرّد تھی، خطوط اتنی ہی ٹھوس بنیادوں پر قائم نظر آتے ہیں اور انھیں پڑھتے وقت ایسا لگتا ہے کہ ہم تصویروں کے ایک سلسلے سے دوچار ہیں۔

غالب نے اپنے خطوط میں چاروں طرف پھیلی ہوئی ابتری، اپنے چھوٹے چھوٹے غموں اور خوشیوں، عزیزوں اور شاگردوں سے تعلق کی روداد بیان کی ہے۔ ان خطوط میں ایک پورا عہد، ایک پورا معاشرہ اور ایک پوری روایت کا نقشہ مرتب کیا ہے۔ ہر طرح کی کیفیتوں اور جذبوں کی تصویریں پیش کی ہیں:

"پیر و مرشد شب رفتہ مینھ خوب برسا۔ ہوا میں فرط برودت سے گزند پیدا ہوگیا۔ اب صبح کا وقت ہے۔ ہوا ٹھنڈی بے گزند چل رہی ہے۔ ابر تنک محیط ہے۔ آفتاب نکلا ہے پر نظر نہیں آتا ہے۔"

بنام نواب انوار الدولہ سعد الدین خاں صاحب شفق

اُردوئے معلیٰ، ص ۲۲۸

"میری جان کن اوہام میں گرفتار ہے جہاں باپ کو بیٹھ چکا اب چچا کو بھی رو تجکو خدا جیتا رکھے اور میرے خیالات و احتمالات کو صورت وقوعی دے یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں مخلوق کا کیا ذکر کچھ بن نہیں آتی اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں رنج وذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں لو غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں آج دور دور تک میرا جواب نہیں لے اب تو قرضداروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا بڑا کافر مرا۔"

بنام مرزا قربان علی بیگ خاں صاحب سالک

اُردوئے معلیٰ، ص ۲۴۲

"بھائی تم کیا فرماتے ہو جان بوجھ کر ان جان بنے جاتے ہو واقعی غدر میں میرا گھر نہیں لٹا مگر میرا کلام میرے پاس کب تھا کہ نہ لٹتا بھائی ضیاءالدین

خاں صاحب اور ناظر حسین مرزا صاحب ہندی فارسی نظم و نثر کے مسودات مجھ سے لے کر اپنے پاس جمع کر لیا کرتے تھے سو ان دونوں گھروں پر جھاڑو پھر گئی نہ کتاب رہی نہ اسباب رہا پھر میں اپنا کلام کہاں سے لاؤں۔"

بنام مرزا یوسف علی خاں۔ اُردوئے معلّی۔ ص ۱۵۶

"اہاہا میرا پیارا میر مہدی آیا۔ آؤ بھائی مزاج تو اچھا ہے۔ بیٹھو یہ رامپور ہے دارالسّرور ہے جو لطف یہاں ہے وہ اور کہاں ہے۔ پانی سبحان اللہ شہر سے تین سو قدم پر ایک دریا ہے اور کوسی اس کا نام ہے بے شبہ چشمۂ آبِ حیات کی کوئی سوت اس میں ملی ہے خیر اگر یوں بھی ہے تو بھائی آبِ حیات عمر بڑھاتا ہے لیکن اتنا شیریں کہاں ہوگا۔"

بنام میر مہدی مجروح۔ اُردوئے معلّی حصّہ اوّل، ص ۱۲۷

"برسات کا نام آگیا سو پہلے تو مجملاً سنو، ایک غدر کالوں کا ایک ہنگامہ گوروں کا ایک فتنہ انہدام مکانات کا ایک آفت وبا کی ایک مصیبت کال کی، اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے آج اکیسواں دن ہے آفتاب اس طرح نظر آجاتا ہے جس طرح بجلی چمک جاتی ہے رات کو کبھی کبھی اگر تارے دکھائی دیتے ہیں تو لوگ ان کو جگنو سمجھ لیتے ہیں اندھیری راتوں میں چوروں کی بن آئی ہے کوئی دن نہیں کہ دو چار گھر کی چوری کا حال نہ سنا جائے مبالغہ نہ سمجھنا ہزارہا مکان گر گئے سینکڑوں آدمی جا بجا دب کر مر گئے گلی گلی ندی بہ رہی ہے قصہ مختصر وہ اَن کال تھا کہ مینھ نہ برسا اناج نہ پیدا ہوا۔ یہ پَن کال ہے پانی ایسا برسا کہ بوئے ہوئے دانے بہ گئے جنھوں نے ابھی نہیں بویا تھا وہ بونے سے رہ گئے سن لیا دلّی کا حال اس کے اور کوئی نئی بات نہیں ہے۔

اُردوئے معلّی حصّہ اوّل، ص ۱۳۳

غالب نے ان خطوط میں ہر واقعے تجربے اور کیفیت کی عکاسی اس طرح کی ہے کہ جاگتے ہوئے منظر سامنے آگئے ہیں۔ غالب اپنے خطوط میں مکتوب نگار سے زیادہ ایک ہنرمند قصہ گو نظر آتے ہیں۔ یہ قصہ گو بھی ایک باکمال مصوّر ہے جو لفظوں سے انسان کی نازک ترین کیفیتوں اور تجربوں کی زندہ اور متحرک تصویریں کھینچ سکتا ہے۔ ایک ماہر فن عکاس کی طرح غالب زندگی کے ہر اسرار سے پردہ اُٹھاتے جاتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنے خطوط کی وساطت سے غالب اپنی خلوتوں میں انجمن آرائی کا رنگ پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اپنی روح کے ویرانے کو ایک نئی سطح پر آباد کرنا چاہتے ہیں۔ ان خطوط میں ایک بہت زرخیز اور گھنا وجودی (Existential) رویہ نمودار ہوا ہے اور ان سے غالب کے اندازِ فکر کی ایک بہت بھری پری جہت سامنے آئی ہے۔ روزمرّہ زندگی کے تجربوں اور واقعات کو غالب کبھی کبھی استعاراتی انداز میں بھی بیان کرتے ہیں۔ اس طرح وہ شاید اپنی محرومیوں اور نارسائیوں پر ایک پردہ ڈالنا چاہتے ہیں گویا کہ ع کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا! مگر غالب نے اس فنی حکمت عملی کی مدد سے اپنے خطوط کو فن کا ایک بے مثال نمونہ بھی بنا دیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ استعاراتی انداز واقعہ نگاری کے سلسلے کی روانی اور بہاؤ میں کسی طرح کا نقص یا رکاوٹ نہیں آنے دیتا:

"سنو عالم دو ہیں ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے جو خود فرماتا ہے: لمن الملک الیوم اور پھر ایک جواب دیتا ہے: للہ الواحد القہار ہرچند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں۔ لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔"

بنام مرزا علاء الدین احمد خان صاحب بہادر
اُردوئے معلّیٰ، ص ۳۰۰

"چنانچہ میں آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو

زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔

اُردوئے معلّٰی۔ ص ۳۰۰

"سال گذشتہ بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ مع دونوں ہتھکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ، مرادآباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ دن کم دو مہینے وہاں رہا تھا کہ پھر پکڑا آیا اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا۔ بھاگوں کیا بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی۔"

بنام علائی، اُردوئے معلّٰی، ص ۳۰۰

غالب کے خطوط میں ایک نہایت شائستہ طنز و مزاح کا عنصر بھی موجود ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ غالب ناکامیوں سے کام لینے کا ہنر رکھتے تھے اور اپنے آنسوؤں کو ہنسی میں چھپانا جانتے تھے۔ اپنی مصیبتوں اور پریشانیوں کا بیان بھی وہ مزے لے لے کر کرتے ہیں۔ اپنا مضحکہ خود اُڑاتے ہیں وہ بھی اس طرح جیسے اپنے آپ کو اپنے دشمن کی نظر سے دیکھ رہے ہوں:

"جب ڈاڑھی مونچھ میں بال سفید آ گئے تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پر نظر آنے لگے۔ اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے۔ ناچار مسّی بھی چھوڑ دی اور ڈاڑھی بھی مگر یہ یاد رکھیے کہ اس بھونڈے شہر میں ایک وردی ہے۔ عام۔ ملا۔ حافظ۔ بساطی۔ نیچہ بند۔ دھوبی۔ سقہ۔ بھٹیارہ۔ جولاہہ۔ کنجڑا۔ منہ پر ڈاڑھی سر پر بال۔ فقیر نے جس دن ڈاڑھی رکھی اسی دن سر منڈایا۔"

بنام مرزا حاتم علی مہر، اُردوئے معلّٰی، ص ۱۹۲

حد تو یہ ہے کہ غالب نے دوستوں اور شاگردوں کو جو تعزیتی خطوط لکھے ان میں بھی طبیعت کی شگفتگی برقرار رکھی ہے۔ یہ ایک انتہائی صحت مند اور مثبت اخلاقی رویّہ ہے اور اس کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ غم آگیں مضامین سے یہ خط بوجھل نہ ہو جائیں:

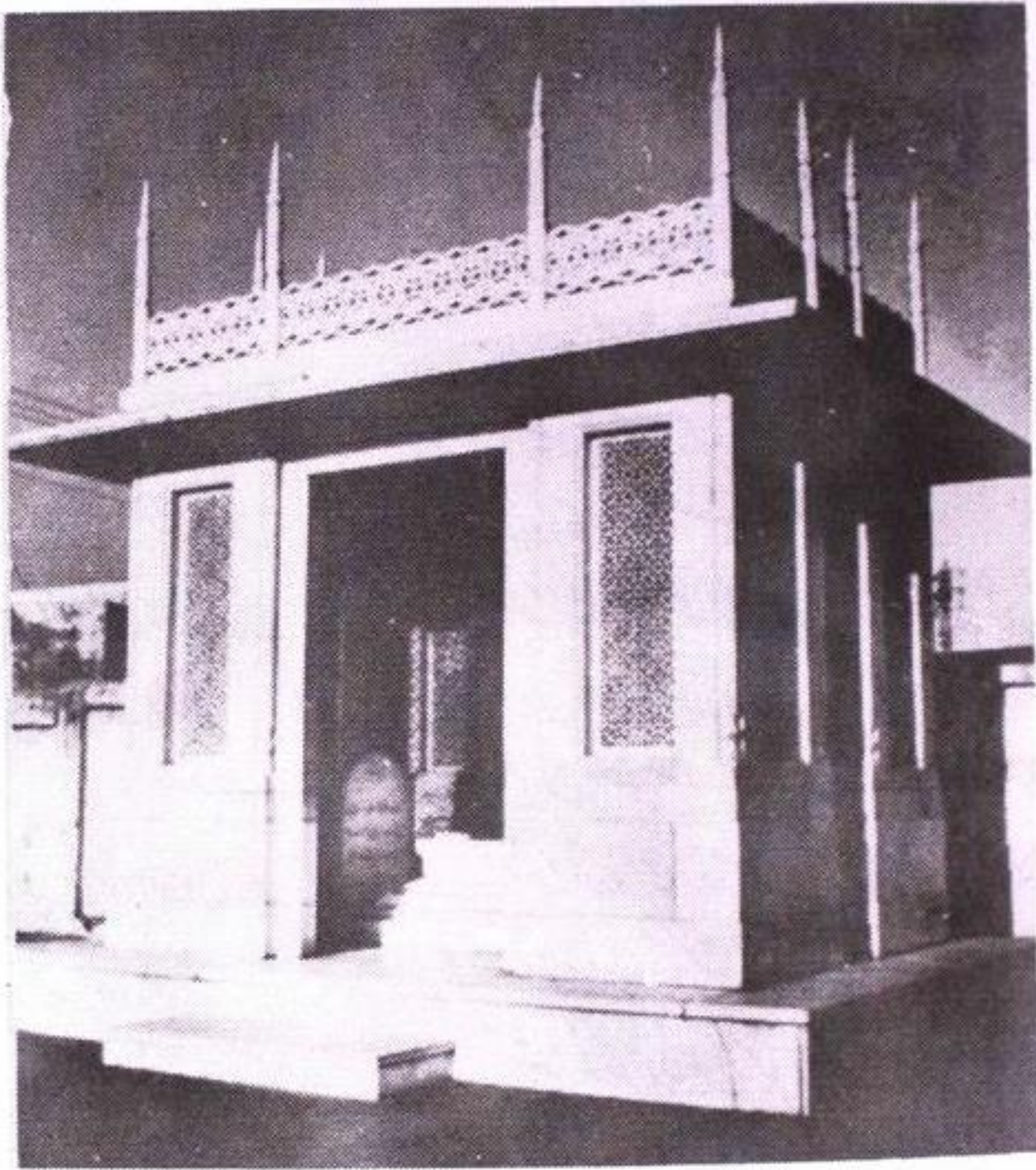
"یوسف مرزا کیونکر تجھ کو لکھوں کہ تیرا باپ مر گیا اور اگر لکھوں تو آگے کیا لکھوں کہ اب کیا کرو۔ مگر صبر۔ یہ ایک شیوۂ فرسودہ، ابنائے روزگار

کا ہے تعزیت یوں ہی کیا کرتے ہیں اور یہی کہا کرتے ہیں کہ صبر کرو۔
ہائے ایک کا کلیجہ کٹ گیا ہے اور لوگ اسے کہتے ہیں کہ تو نہ تڑپ بھلا
کیونکر نہ تڑپے گا۔"
بنام یوسف مرزا۔ اُردوئے معلّٰی۔ ص ۲۵۲

غرض کہ غالب کے خطوط اُردو نثر کا گرانقدر سرمایہ ہیں۔ اور غالب کی شاعری کی طرح غالب کی نثر کو بھی منفرد بناتے ہیں۔ بقول مالک رام:

"ان خطوط کو لکھے آج سو سال سے اوپر ہونے کو آئے، لیکن ان کی دلچسپی اور مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی۔"

حواشی

۱۔ اُردوئے معلّٰی، حصہ اول، ص ۲۳۷
۲۔ ایضاً، ص ۱۹۶
۳۔ گفتارِ غالب، مالک رام، ص ۱۷

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

نوتعمیر مزار مرزا غالب

ہمارے قلمی معاونین

پروفیسر محمد مجیب (مرحوم)	سابق وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ، تاریخ اور ادبیات کے ممتاز عالم، مترجم، دانشور، ڈراما نگار۔
ڈاکٹر آفتاب احمد	غالبیات کے ممتاز عالم، غالب آشفتہ نوا کے مصنف۔
پروفیسر مختارالدین احمد	وائس چانسلر، مظہرالحق عربی وفارسی یونیورسٹی، پٹنہ، غالبیات کے مشہور اسکالر۔
پروفیسر اعجاز احمد	پروفیسوریل فیلو، تین مورتی ہاؤس، نئی دہلی، انگریزی اُردو کے معروف مصنف، نقاد، شاعر۔
پروفیسر آزرمیدخت صفوی	شعبۂ فارسی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی۔
پروفیسر محمد انصاراللہ	سابق استاد شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ادب کے ممتاز محقق۔
پروفیسر قاضی افضال حسین	شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، معروف نقاد اور اسکالر۔
پروفیسر انور معظم	اسلامیات کے ممتاز عالم۔
پروفیسر عتیق اللہ	شعبۂ اُردو، دلّی یونیورسٹی، معروف نقاد، شاعر، مترجم۔
پروفیسر عبدالحق	شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی، اقبالیات کے اسکالر، نقاد
ڈاکٹر ریحانہ خاتون	شعبۂ فارسی، دہلی یونیورسٹی، فارسی زبان وادب کی اسکالر
ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی	شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، کلاسیکی ادبیات کے عالم اور عارف۔
پروفیسر شمیم حنفی	جامعہ ملیہ اسلامیہ
ڈاکٹر سہیل احمد فاروقی	جامعہ ملیہ اسلامیہ
ڈاکٹر تجمل حسین خاں	جامعہ ملیہ اسلامیہ

RNI No. Del/1431/60/85
Vol. 95 Nos. 1, 2, 3

Regd. No. DL-16025/94
Jan. - March 1998

THE MONTHLY JAMIA

Jamia Nagar, New Delhi - 110025

مرزا غالب کی ایک خود نوشتہ غزل